MILITÄRMALEREI IM SECOND EMPIRE

AM BEISPIEL DES KRIMKRIEGES

INAUGURAL - DISSERTATION
zur
Erlangung der Doktorwürde
des
Fachbereichs Neuere deutsche Literatur
und Kunstgeschichte
der Philipps-Universität Marburg/Lahn

vorgelegt von

Annie Bardon
aus
Paris

Marburg/Lahn 1980

MILITÄRMALEREI IM SECOND EMPIRE
AM BEISPIEL DES KRIMKRIEGES

INAUGURAL - DISSERTATION
zur
Erlangung der Doktorwürde
des
Fachbereichs Neuere deutsche Literatur
und Kunstgeschichte
der Philipps-Universität Marburg/Lahn

vorgelegt von

Annie Bardon
aus
Paris

Marburg/Lahn 1980

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Vom Fachbereich Neuere deutsche Literatur und Kunstwissenschaft
der Philipps-Universität Marburg/Lahn
als Dissertation angenommen am: 5.11.1980
Tag der mündlichen Prüfung am: 8.12.1980
Berichterstatter: Prof. Dr. M. Warnke
Mitberichterstatter: Prof. Dr. H. Klotz

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG

- Gegenwartsbezug des Themas 1
- Gesichtspunkte für die Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes 2
- Zeitliche und regionale Eingrenzung 3
- Forschungsstand und Begriffsbestimmung 3
- Überblick über die Geschichte der Militärmalerei 7
- Einzelfragen 11
- Methoden 12

I. DER BONAPARTISTISCHE STAAT ALS MÄZEN 14

1. Wirtschafts- und Gesellschaftspolitik 14

1.1 Der Niedergang der Zweiten Republik und die Entstehung des Zweiten Kaiserreiches 14

1.2 Die Rolle der Armee 20

1.3 Die Funktion der aggressiven Außenpolitik und des Krimkrieges 23

2. Der Einfluß des Staates auf die bildenden Künste 26

2.1 Das Kunstverständnis des Hofes und der Minister 27

2.2 Der Salon als kulturpolitischer Brennpunkt 30

- Die Organisation des Salons 32
- Die Auswahl der Werke 35
- Die Prämierung der Künstler 36

2.3 Die Auftraggeber 38

- Das Ministère d'Etat und das Ministère de la Maison de l'Empereur 38
- Das Dépôt de la Guerre 41

II. DIE AUFTRAGSBILDER 45

1. Die Aufträge des Ministère d'Etat 45
2. Die Aufträge des Dépôt de la Guerre 51
3. Thematische Typologie der Bilder 53
3.1 Kriegsschauplatz; Topographische Darstellungen 53
A Landschaften im panoramatischen Überblick 53
B Landschaftsausschnitte: Ansichten von Dörfern und Befestigungsanlagen 58
3.2 Darstellungen von Militärpersonen 60
A Schlacht im panoramatischen Überblick 60
B Entscheidende Schlachtepisoden 63
C Episoden vor und nach der Schlacht 67
4. Die Künstler der Auftragsbilder: Soziale und künstlerische Herkunft 70

III. DIE GENESE DER AUFTRAGSBILDER, DIE KÜNSTLER UND IHRE ARBEITSWEISE 74

1. "Arbeitsteilung" zwischen Künstlern im Felde und Künstlern in der Heimat 74
2. Künstler auf dem Felde 76
2.1 Hoflieferanten 76
2.1.1 Adolphe Yvon 77
2.1.2 Charles Langlois 78
2.2 Zeitungskorrespondenten 82
2.2.1 Henri Durand-Brager 82
2.2.2 Alexandre Protais 87
2.3 Angestellte Künstler des Dépôt de la Guerre 87
3. Künstler "in der Heimat" 89
3.1 Hoflieferanten 90
3.2 Angestellte Künstler des Dépôt de la Guerre 96

IV. DIE MILITÄRMALEREI ALS INSTRUMENT DER KRIEGSPROPAGANDA UND DIE INHALTLICHE AUSFORMUNG DIESER FUNKTION 101

1. Bedeutung der Propaganda im Second Empire 101
2. Gewichtung der Thematik 104
2.1 Einfluß der Technisierung des Krieges auf die Militärmalerei 104

2.2 Darstellung der Soldaten als Masse 106
2.2.1 Verherrlichung des kollektiven Helden 109
2.2.2 Heroisierung einer Soldatengruppe als Vertreter des Soldatenkollektivs 114
2.3 Neues Bild vom Feldherren 117
2.4 Rückgriffe auf das Premier Empire 123
3. Pseudorealismus im Dienst der Propaganda 125

V. VERBREITUNG UND WIRKUNG DER MILITÄRMALEREI 135
1. Verbreitung durch Presse und Kolportage 135
2. Verbreitung durch die Photographie 141
3. Verbreitung in der Literatur: Militärische Schriften und "roman militaire" 142
4. Die Militärmalerei im Spiegel der Salonkritik 145

VI. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK 154

ANMERKUNGEN 158

BILDERKATALOG 194

DOKUMENTATION 235

QUELLENVERZEICHNIS 261

ABBILDUNGSVERZEICHNIS 305

ABBILDUNGEN

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546009_0007

EINLEITUNG

Gegenwartsbezug des Themas

Die Berechtigung, bildliche Darstellungen als Dokumente von Ideen zu betrachten, beruht darauf, daß sie als Träger mehrschichtiger Inhalte fungieren können. Ihre Inhalte lassen sich auch bei Bildern vergangener Epochen wissenschaftlich bestimmen, sofern ihr Darstellungskode bekannt geblieben oder wiederermittelt worden ist. Der Ansatz, den Inhalt als Ausdruck von Gedankenkomplexen gesellschaftlicher Gruppen zu interpretieren, kann in solchen Fällen zu nachprüfbaren Ergebnissen führen, in denen sich durch schriftliche Belege sowie durch den Kontext der Bildtradition nachweisen läßt, wie das Bildthema vom Künstler oder vom Auftraggeber bewertet worden ist. Dieser Ansatz impliziert, daß das Kunstwerk nicht als in sich selbst ruhendes Gebilde betrachtet, sondern in seiner Beziehung zur Geschichte seiner Entstehungszeit beurteilt wird. Er erfordert vom Interpreten eine kritische Einstellung gegenüber den sich im Werk manifestierenden Normen und Formen der Interpretation gesellschaftlicher Sachverhalte und Prozesse. Die vorliegende Arbeit behandelt Darstellungen des Krieges und des Soldatenlebens. Die Aufdeckung ihrer Bedeutung ist Ziel der Untersuchung. Der Kern der Analyse konzentriert sich auf die Frage, in welcher Wertung der Krieg jeweils veranschaulicht worden ist. Das Ergebnis weist insofern über die Bilder hinaus, als es Aufschluß über das Kriegsverständnis ihrer Urheber geben kann.

Das aktuelle Interesse der Beschäftigung mit dem Thema "Militärmalerei" leitet sich daraus ab, daß Kriege bis heute eine politische Realität sind, die sich täglich

in den visuellen Medien niederschlägt. Die Beschäftigung mit Militär- und Kriegsdarstellungen der Vergangenheit kann Wandlungen in der Einschätzung des Militärs und des Krieges deutlich machen.

Gesichtspunkte für die Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes

Meine ursprüngliche Absicht, ein breites Spektrum der im Second Empire entstandenen Militärbilder zu erfassen, scheiterte an der unübersehbaren Fülle des Materials. Sie zwang mich, die Untersuchung auf die für diesen Zeitraum bedeutendste Art von Militärbildern, nämlich auf die vom Staat bestellten, zu beschränken. Diese Eingrenzung bot sich aus folgenden Gründen an: Erstens sind Auftragsbilder am ehesten aufzuspüren, weil sie in öffentlichen Sammlungen geblieben sind. Zweitens waren militärische Auftragsbilder auf dem Salon ausgestellt, so daß man sich über die Kunstkritik ein Bild von ihrer Wirkung machen kann. Drittens reflektieren die Auftragsbilder zum Krimkrieg am besten die Funktion der damaligen Kulturpolitik und ihre wichtige Rolle für die Kriegspropaganda.

Diese Eingrenzung verlangt eine Definition des Begriffes "Auftragsbild": Als Kriterium gilt, daß die Auftraggeber der Bilder entweder der Kaiser selbst oder einer seiner Minister, und zwar entweder der Ministre d'Etat oder der Ministre de la Guerre, waren.

Zeitliche und regionale Eingrenzung

Die zeitliche Eingrenzung der Untersuchung auf die erste Hälfte des Second Empire, insbesondere auf die Jahre 1852 bis 1861, ist durch drei Faktoren bestimmt:
- durch das eigene Interesse an einer Epoche, deren Wirkung bis in die Gegenwart reicht und die aus historischer Distanz überschaubar ist,
- durch den statistischen Befund, daß Militärbilder, obwohl es Ansätze hierzu schon früher gegeben hat, nie in solcher Dichte und in einer derartigen Vielfalt aufgetreten sind wie in dieser Zeit,
- durch die historisch-politische Konstellation, die durch den Staatsstreich von 1851, den Krimkrieg und den Italienkrieg gekennzeichnet ist.

Soweit es möglich ist, sollen auch die über diese Zeit hinausreichenden Tendenzen punktuell angedeutet werden. Aus der zeitlichen resultiert die regionale Einschränkung auf Frankreich.

Als Quellen zur Erfassung des Bildmaterials dienten neben den einschlägigen Künstlermonographien hauptsächlich Kunst- und Militärzeitschriften sowie Ausstellungskataloge.

Forschungsstand und Begriffsbestimmung

Die Militärmalerei ist eine Gattung der bildenden Kunst, bzw. der Malerei, die mit anderen Gattungen (Historienmalerei, Ereignis-, Schlachten-, und Genremalerei) sehr eng verbunden ist. Dies erschwert eine formale Begriffsbestimmung, die bis jetzt kaum gegeben ist.

Die kunsthistorische Beschäftigung mit Militärbildern begann nach unbedeutenden früheren Versuchen schlagartig während des Second Empire und wurde nach dem deutsch-französischen Krieg von 1870-1871 erneut intensiviert.

Während des Ersten Weltkrieges und in den letzten Jahrzehnten setzte die Untersuchung von Kriegsdarstellungen allgemein verstärkt ein.

Bei der Kunstkritik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die sich intensiv mit Militärbildern auseinandersetzte, lassen sich zwei Hauptrichtungen unterscheiden; erstens Ansätze, die die Geschichte der Kriegsdarstellung, bzw. die Schlachtdarstellung allgemein betreffen, zweitens Kommentare, die die Angemessenheit von Militärbildern in der zeitgenössischen Kunst in Frage stellen. Die ersten Untersuchungen zur Militärmalerei stammen aus der Zeit nach 1870. 1878 erschien ein Aufsatz von Emile Bergerat als Einleitung zu dem Buch von Gustave Goetschy über "les Jeunes Peintres militaires". Bergerat arbeitete allerdings nicht das Besondere an Militärbildern gegenüber herkömmlichen Schlachtenbildern heraus.[1)]

Die früheste ikonographische Untersuchung - und bis jetzt einzige - von Militärmalerei verfaßte Arsène Alexandre im Jahre 1889. Bemerkenswert ist sein Versuch, ein möglichst breites Spektrum der französischen Militärmalerei seit dem 17. Jahrhundert zu bieten, wobei er jedoch die Termini "peinture de bataille" und "peinture militaire" vermischte. Seine Beschreibungen gründen sich weder auf gattungsspezifische Kriterien noch auf Heranziehung der Bildtradition.

Alexandre trifft immerhin eine gewisse Auswahl: Er bespricht vor allem Bilder, die eine unmittelbare Information für die jeweilige Zeit enthalten, bzw. eine Aktualität darstellen.[2)]

Henri Focillon erwähnt in seiner Geschichte der Malerei neben dem Maler Meissonier die "Militaires", die dann durch die Namen der bekanntesten Militärmaler des Second Empire illustriert werden. Er sieht in Meissonier den Initiator einer Entwicklung von der Kriegsmalerei zur Militärmalerei, erklärt aber nicht wie sie stattfindet, und geht auf den Unterschied nicht ein.[3)]

Die deutsche Kunstgeschichte hat sich ebenfalls mit der Militärmalerei beschäftigt. Julius Meyer, einer der ersten, der diese Gattung eingehender behandelt hat, faßte Militärbilder unter dem Begriff "militärisches Sittenbild" zusammen.[4] Den Darstellungen von Kriegstaten dagegen widmete er in seinem Buch über die "Geschichte der modernen französischen Malerei" ein Kapitel mit dem Titel "Das Soldatenbild", in dem er von dem "modernen Schlachtengemälde" sprach.[5]

In einem Kapitel über das "Militärbild" behandelt Richard Muther französische Militärmaler sowie Historienmaler, versucht aber nicht die beiden Kategorien voneinander abzugrenzen.[6]

Zwar hat sich die deutsche Kunstgeschichtsforschung mit der Militärmalerei als speziellen Gegenstand nur wenig beschäftigt, doch es gibt zahlreiche Arbeiten über das Thema "Krieg und Kunst", in denen auch Militärbilder untersucht werden.
Einer der ersten, die das Kriegsthema in der Kunst beleuchtet haben, war Friedrich Theodor Vischer, der 1872 den Krieg als großartigen Stoff für den Künstler rühmte.[7]

1914 lieferte ein Aufsatz Richard Braungarts einen kurzen Abriß über die Geschichte des Kriegsthemas in der Kunst.[8] Die 1916 erschienene Arbeit Hans Hildebrandts behandelte außerdem noch die Auswirkungen des Krieges auf die Kunst und enthielt die umfangreichste Materialsammlung zu dem Thema.[9]
In seinem Vortrag von 1917 über "Krieg und Kunst" gibt Richard Hamann einen Überblick über Kriegs- und Kampfesdarstellungen vom Alten Orient bis in den ersten Weltkrieg. Die durch den Krieg bedingten vaterländisch-germanischen Ansichten des Autors beeinflussen seine Interpretation der Schlachtendarstellungen der Vergangenheit. Hamann geht es vor allem um die Frage nach dem Heroischen, ob nun in Gestalt des Siegers oder des Unterliegenden, den seiner Meinung nach das Christentum zum Märtyrer erhoben hat.[10]

Die bedeutendste Geschichte der Kriegsdarstellungen verfaßte aber 1917 Konrad Escher.[11] Seine Ergebnisse, die im Vergleich zu den übrigen Arbeiten dieser Zeit weniger durch ein emotionales Verhältnis zum Stoff getrübt sind, zeichnen sich durch eine durchgehende Gliederung nach Epochen und durch genaue Quellennachweise aus.
In seinem Buch über die allegorischen Kriegsdarstellungen hat Siegmar Holsten den genauen Forschungsstand zu dem Thema Krieg und Kunst referiert.[12]

Hier wurden nur die Arbeiten erwähnt, die für diese Untersuchung benutzt worden sind.

In französischen und in deutschen Konversationslexika oder kunstgeschichtlichen Lexika taucht der Begriff "Militärmalerei" oder "Militärbild" außer im Larousse du XXe siècle nie auf. Eine Definition fehlt freilich auch dort; es werden nur Beispiele gegeben, nach denen das Militärbild als ein Genrebild mit Soldaten zu verstehen wäre.[13]
Im Mangel an Kriterien für die Benutzung all dieser Begriffe spiegelt sich die enge Nachbarschaft der Militärmalerei zu anderen Malgattungen. Soweit sie historische Ereignisse darstellt, kann sie als Teil der Historienmalerei betrachtet werden. Diese hat jedoch weiter zurückliegende geschichtliche Ereignisse und im weiteren Sinne auch religionsgeschichtliche Szenen sowie Sagen und Legenden zum Gegenstand.[14] Das Sujet der Militärmalerei sind dagegen zeitgenössische Geschehnisse. Damit nähert sich das Militärbild eher dem Ereignisbild, wo "politische und sonstige Ereignisse, Begebenheiten und Merkwürdigkeiten, die zur Entstehungszeit des Werkes gegenwärtig sind, oder noch als gegenwärtig im Bewußtsein leben, in erzählender Art abgebildet werden." [15]

Trotz dem gemeinsamen Gegenstand des zeitgenössischen Geschehens läßt sich das Militärbild vom Ereignisbild genau abgrenzen. Es hat Darstellungen zum Thema, die unmittelbar

mit dem Kriegsgeschehen zusammenhängen sowie Szenen aus dem Kriegsleben. Soweit Kriegsereignisse das Thema der Militärmalerei bilden, besteht eine enge Verbindung zwischen ihr und der Schlachtenmalerei. Gegenüber dem eigentlichen Schlachtenbild ist ein Militärbild durch zeitgenössiches oder noch im Bewußtsein lebendiges Kriegsleben gekennzeichnet. Das Schlachtenbild stellt Schlachten oder Schlachtenepisoden dar, die durchaus mythologischer oder allegorischer Art sein können. Gegenstand des Militärbildes sind Militärpersonen und ihre Aktivitäten, insbesondere solche kriegerischer Art, aus der eigenen Epoche des Malers. Die genaue Abgrenzung ist jedoch schwer möglich ohne Hinweis auf die Entwicklungsgeschichte der beiden Gattungen, bzw. der Militärmalerei, die zum Teil mit der der Schlachtenmalerei übereinstimmt.

Überblick über die Geschichte der Militärmalerei

Schlachtendarstellungen findet man schon in der Antike, vorwiegend auf Friesen. Im alten Ägypten und Assyrien wird vor allem der Herrscher oder der Heerführer verherrlicht, wie er die Feinde vernichtet.[16] Im klassischen Griechenland werden Schlachtenszenen aus der mythologischen Helden als sittliches Beispiel gepriesen wird.[17] In der Kunst des alten Rom sind Schlachtenszenen sehr verbreitet, wie die Reliefs an den Triumphbögen, an der Trajansäule und an der Säule Marc Aurels.

Im Mittelalter kommen Schlachtenszenen hauptsächlich in Miniaturen als Darstellungen von aneinandergereihten Turnieren und Kämpfen vor.[18] Die größte Komposition dieser Art ist jedoch der Teppich von Bayeux, auf dem die Schlacht der Normannen gegen die Angelsachsen bei Hastings im Jahre 1066 wiedergegeben ist.

In der Renaissance gewann die Schlachtenmalerei an Bedeutung. Sie diente teils der Verkündung des Kriegsruhmes, teils der Verherrlichung der humanistischen Tradition. Die Gemälde Paolo Uccellos aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, etwa die "Reiterschlacht von San Romano" (um 1456/57), sind

bei aller Naivität und Unvollkommenheit die ersten Versuche einer realistischen Darstellung von Schlachtenszenen. In den Kartons zu ihren Fresken konzentrierten sich Leonardo da Vinci in der "Anghiarischlacht" (1503-1506) und Michelangelo in der "Schlacht bei Cascina" (1504) auf die Wiedergabe der Heldengestalten und verzichteten auf die Darstellung des gegebenen historischen Milieus.

Das 16. Jahrhundert mit seinen schweren sozialen Erschütterungen und seinen zahlreichen Kriegen war für die Schlachtenmalerei eine Blütezeit.[19] Ein Zentrum der Schlachtenmalerei war damals Venedig, wo Tintoretto die Kunst Tizians fortführte, indem er eine Reihe von Kompositionen schuf, in denen er nicht einzelne Helden, sondern große Menschenmassen abbildete - so in der "Schlacht von Zara" (um 1585).[20]

Für den Barock war das Schlachtenbild wegen seiner Fülle an Bewegungsmotiven und seinen reichen Möglichkeiten, malerische Effekte zu erzielen ein bevorzugtes Thema. Die Verbreitung und Differenzierung der Schlachtenmalerei ist charakteristisch für das 17. Jahrhundert; sie hängt von den jeweiligen nationalen und gesellschaftlichen Bedingungen ab und entwickelt sich nun in verschiedenen Richtungen.[21] Große Bedeutung für die Entwicklung der Schlachtenmalerei hatte das Werk von Jacques Callot, der in seinen zahlreichen Stichen zum ersten Mal das Unheil zeigte, das der Krieg bringt: Zerstörung, Ausschreitungen, Plünderungen.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstand in einer Reihe von Ländern ein fast schablonenhafter Typ von Schlachtenbildern, die den Genrebildern dieser Zeit verwandt waren. Für diese Richtung ist die Darstellung von Reiterschlachten, unbedeutenden Scharmützeln und Episoden aus dem Kriegsleben charakteristisch, wobei der Künstler die kämpfenden Seiten in gleicher Weise ohne Parteinahme darstellte.[22]

Der knappe historische Überblick umreißt die Tradition, in der die französische Militärmalerei wurzelt. Diese entwickelte sich erst zur Zeit des Absolutismus: Die Erringung der politischen und militärischen Vorherrschaft in Europa führte zur bildnerischen Verherrlichung von Kriegstaten.[23)]

Die Militärmalerei war eine Form der Hofmalerei. Sie sollte die Kriegstugenden und die leicht errungenen Siege des Herrschers auf Dauer glorifizieren. Typisch für die klassische Form der Militärdarstellung ist das Werk von Van der Meulen (1632-1690). Seine Bilder sind nur zu einem Zweck bestellt und ausgeführt worden: Die Hauptfigur zur Geltung zu bringen; das heißt die Figur, die im Vordergrund herrscht, die die Operationen führt und vor der die Stadttore sich öffnen.[24)] Diese Bilder lassen sich leicht beschreiben - gleichgültig um welche Schlacht es sich gerade handelt: Auf einem weiten Feld im Hintergrund bewegen sich undeutliche Menschenmassen, die die französischen Regimenter und die des Feindes darstellen. Im Vordergrund tummelt der König in vollem militärischen Ornat sein Pferd. Der Adel, manchmal auch die Favoriten und ihre Hofdamen umgeben ihn, während im Hintergrund seine Soldaten ihm den Sieg erkämpfen. Die Kriegsmisere wird also völlig negiert, während das höfische Element überbetont wird: Der Krieg gerät zur Parade.[25)]

Von ähnlichem Charakter sind die Schlachtenbilder von Charles Parrocel (1688-1752). La Peigne (1706-1772), Martin (um 1663 -1742) und Lenfant (1704-1787), sowie später Casanova (1727 -1802), Le Paon (1738-1785) und Van Blarenberghe (1741-1826). Durch die Dokumentation der königlichen Eroberungen und Siege sollten diese Bilder das Prestige des Vaterlandes, dessen Macht und Erfolg zeigen, und dadurch auch zu mutigen Waffentaten anspornen. Bis zur französischen bürgerlichen Revolution blieb der siegreiche Feldherr Held der Schlacht. Das "Kanonenfutter" zählte nicht und hatte weder Maler noch Dichter. Man forderte, daß jeder Soldat seine anonyme Kraft in die des Ganzen einbrachte, aber einzig der General profitierte von diesem Universalheroismus: Er war derjenige, der die Schlacht gewonnen hatte und den man feierte.

Die Geschichte der bewaffneten Nation ("nation armée") begann im August 1793 mit der massiven Truppenaushebung von mehr als einer Million Mann, die eine aus allen Gesellschaftsschichten rekrutierte Armee bildeten. So ist auch die erste Geste Napoleons I. symbolisch zu verstehen, ein ganzes Regiment mit einem Orden auszuzeichnen. Damit war das "Kanonenfutter" zum ersten Mal medaillenwürdig geworden. Diese Entwicklung zur Demokratisierung schlug sich auch in der Militärmalerei nieder: Parallel zur offiziellen Militärmalerei erschien, was Julius Meyer das "militärische Sittenbild" nennt. Die Befehlshaber hatten ihre Künstler etwa Louis David, Gros, Gérard, Prud'hon, Carle Vernet und deren Adepten. Mit dem neuen, berühmt gewordenen Typus des "grognard" wurde dagegen von Charlet und Raffet der anonyme Held verewigt.

Auf der einen Seite gab es also das große offizielle und feierliche Schlachtenbild, auf der anderen Seite das kleinformatige Bild oder die Lithographie mit irgendeiner Episode des Soldatenlebens. Charlet und Raffet haben vielleicht als erste den Charakter der modernen Schlacht mit neuer Taktik und neuen Kanonen verstanden: Sie ersetzten den einzelnen, individuellen Held, den General durch den kollektiven Helden, das Regiment. Die allmähliche Entwicklung vom monumentalen Schlachtengemälde zum einfachen Episodenbild nimmt dort ihren Anfang und wird im Second Empire besonders deutlich.

Es fehlte im Second Empire nicht an Sujets für die Militärmalerei, da die französische Armee auf allen Kontinenten Krieg führte. Es ging Napoleon III. in erster Linie darum, sich selbst zu glorifizieren, entweder in seiner eigenen Person oder in seinen Siegen und Waffentaten. Er hatte sein Wohlgefallen an bildnerischen Siegesfeiern als Dokumentation seiner Herrschaft. Die Administration des Beaux-Arts hat hohe Geldsummen für die Bilder der Kriegsberichterstatter ausgegeben. Die Zeit der David, Gros und

Gérard war vorbei, und doch muß man feststellen, daß von 120 gekauften Historienbildern mindestens 40 zeitgenössische Ereignisse und vor allem Schlachten zum Gegenstand hatten. "Sur les dépenses affectées pendant dix ans à la peinture, les tableaux d'histoire s'élèvent à 774 000 francs soit près de 18% du total, à répartir à peu près également entre 'l'histoire du passé'(8,4%) et la représentation des actes du présent règne (9,5%)." [26]

Einzelfragen

Die an das Bildmaterial zu richtenden Fragen sind bedingt durch die inhaltlichen Daten, die es selbst liefert, durch das oben dargelegte eigene Interesse am Thema und durch den soeben referierten Forschungsstand. Zur Ermittlung der in den Darstellungen gebrachten Bewertungen des Krieges werden zwei Kategorien zugrunde gelegt, die sich im Prozeß der ikonographischen Analyse als die Hauptmöglichkeiten herauskristallisiert haben: "Kriegsschauplatz" und "Militärpersonen".

Die Probleme lassen sich in folgende Einzelfragen differenzieren, die von den Werken selbst ausgehen und weiterführen zu ihrem historischen und funktionalen Bezug und die Aufschluß über die Wertungen der verschiedenen Gruppen geben:

1. Eine wichtige Aufgabe der Untersuchung besteht darin, die Bildbeispiele hinsichtlich ihrer inhaltlichen Aussage und ihrer Zugehörigkeit zu einer der zwei Kategorien zu analysieren.
2. Wie ist der Anteil der Bildgattungen an den zwei Kategorien und was verrät er ?
3. In welchem Verhältnis verteilen sich die wichtigsten Stilrichtungen der Epoche auf die Beispiele der zwei Kategorien ? Dieser Frage wird nur so weit nachgegangen, wie sie für die Interpretation relevant ist.

4. Wichtig ist vor allem der gesellschaftliche Bezug, die Funktion der Werke und der Auftraggeber: dieser Aspekt verschafft Aufschluß über folgende Fragen: Welche Gruppen der Gesellschaft waren an einer Rechtfertigung und Verherrlichung des Krieges interessiert ? Von wem ging die positive Bewertung des Krieges aus ?
5. Die Frage nach der öffentlichen Rezeption der Militärmalerei kann nur gestreift werden, weil die tatsächliche Wirkung nicht belegbar ist. Allenfalls läßt sich aus den funktionalen Bezügen ableiten, welchen Bevölkerungsschichten die Werke der jeweiligen Kategorie zugänglich waren.

Methoden

Die Methoden, die zur Lösung der genannten Fragen angewandt worden sind, bedürfen der Erläuterung:
Den Ausgangspunkt zur inhaltlichen und ideologiekritischen Analyse bildet die Ordnung der gesammelten Darstellungen nach Bildtypen, die in ihrer Entstehung und historischen Entwicklung verfolgt werden. Das Vorgehen nach derartigen Bildreihen dient dem Zweck, erstens der Affinität bestimmter Bildtypen zu bestimmten Wertungskategorien nachzugehen zweitens innerhalb der Typen im Fall der Abweichung von der Tradition Anhaltspunkte für differenziertere Wertungsnuancen zu gewinnen und drittens die Bilder ermitteln zu können, die zu dieser Zeit in besonderer Dichte bestellt worden sind.

Wie jede ikonographische Analyse muß die Interpretation durch Heranziehung zeitgenössischer literarischer Quellen abgesichert werden, sei es solcher, die als unmittelbare Grundlage für die bildliche Gestaltung des Themas gedient haben, sei es solcher, die nur als analoge Manifestationen in einem anderen Medium zu vergleichen sind.

Die Bildstruktur wird ebenfalls zu untersuchen sein, das heißt das Gefüge, das sich aus der perspektivischen Reaktion der Hauptfigur zu den übrigen Motiven, zum Bildausschnitt und zum Blickpunkt des Betrachters ergibt. Diese Struktur ist entscheidend an dem Ausdruck des Bildes beteiligt und bildet damit ein wichtiges Indiz für Bedeutungs- und Wertungsnuancen. Sofern das Bild in unmittelbarem Zusammenhang mit einem Begleittext steht, ist für die Interpretation auch diese Beziehung zu berücksichtigen.

Schließlich ist darauf hinzuweisen, daß zur Ermittlung der Auftragsverhältnisse und der Funktionen, zeitgenössische Quellen herangezogen werden müssen. Alle weiteren methodischen Ansätze, die sich aus den jeweiligen Problemen ergeben, werden zu Beginn der Kapitel erörtert.

I. DER BONAPARTISTISCHE STAAT ALS MÄZEN

1. Wirtschafts- und Gesellschaftspolitik

1.1. Der Niedergang der Zweiten Republik und die Entstehung des Zweiten Kaiserreiches

Durch die von bürgerlichen und proletarischen Kräften getragene Revolution vom Februar 1848 war zwar die Monarchie in Frankreich beseitigt worden, doch die sozialen Interessengegensätze und die Spaltung der politisch aktiven Teile der Bevölkerung in Monarchisten, bürgerliche Republikaner und kleinbürgerliche und proletarische Sozialisten war dadurch keineswegs aufgehoben.

Sowohl in der "Provisorischen Regierung" vom Februar 1848 wie auch in der im Mai gewählten "Konstituierenden Versammlung" sicherten sich die bürgerlich-liberalen Republikaner gegenüber den Vertretern des Proletariats eine klare Mehrheit, die sie im Kampf gegen dieses auch nach Kräften einsetzten.

Da es den in den großen Städten konzentrierten Arbeitermassen aufgrund ihres geringen Organisiertheitsgrades, ihrer geringen ökonomischen Machtmittel und ihres niedrigen Ausbildungsstandes nicht gelang, innerhalb der Institutionen der Legislative und Exekutive ihre Interessen geltend zu machen, da ihre extrem elende Lage sie aber zum Handeln trieb, versuchten sie mehrfach durch Aufstände gegen die vom Bürgertum kontrollierte Regierung ihre Forderungen durchzusetzen. Diese Forderungen gingen in zwei Richtungen: Zum einen waren es unmittelbare soziale Forderungen, wie z.B. die Forderung nach gesetzlicher Verankerung des Rechts auf Arbeit. Die Zahl der Arbeitslosen war sehr hoch; sie betrug 1849 bei einer Gesamteinwohnerzahl von Frankreich

von rund 37,5 Millionen von denen 3/4 auf dem Lande wohnten, 800 000. [27] Eine weitere soziale Forderung galt der Einführung des 10- bzw. 9-Stundentages anstelle des bislang üblichen 12- bzw. 11-Stundentages. Auch das Streikrecht sollte gesetzlich verankert werden. Die zweite Gruppe von Forderungen war politischer Natur, natürlich zielten auch diese Forderungen langfristig auf eine Verbesserung der sozialen Lage der Arbeiter ab. Hier sind zu nennen: Die Forderung nach Einführung des allgemeinen Wahlrechts, nach Versammlungsfreiheit und schließlich die Forderung nach Einrichtung eines Ministeriums für Arbeit und Fortschritt, das gemeinwirtschaftliche Produktionsformen anstelle der Arbeitslosigkeit und Massenelend bewirkenden Privatwirtschaft einführen sollte. Auch die gesetzliche Verankerung der Pressefreiheit ist hier noch zu nennen.
Neben Streiks waren Demonstrationen und Aufstände das einzige Kampfmittel der Arbeiter.

Am 15. Mai 1848 wurde von den revolutionären Clubs eine Massendemonstration gegen die arbeiterfeindliche Politik der Konstituierenden Versammlung veranstaltet, an der fast 150 000 Menschen, überwiegend Arbeiter, teilnahmen. Demonstranten drangen ins Palais Bourbon, den Tagungsort der Konstituierenden Versammlung ein, erklärten diese für aufgelöst und proklamierten eine neue Regierung, die aus arbeiterfreundlichen Mitgliedern zusammengesetzt war. Die Behörden schlugen schnell zurück: Die unbewaffneten Demonstranten wurden von Regierungstruppen zurückgetrieben, ihre Führer ins Gefängnis geworfen. Im Juni löste die Regierung die Pariser Nationalateliers auf, eine Art Arbeiterdienst, mit dem seit der Februarrevolution die Arbeitslosigkeit hatte eingedämmt werden sollen.[28]

Daraufhin erhoben sich am 23. Juni die Pariser Arbeiter zum Aufstand gegen die Konstituierende Versammlung. Der Aufstand wurde blutig niedergeschlagen, 25 000 Aufständische wurden verhaftet und viele davon vor ein Kriegsgericht gestellt, 3 500 wurden ohne Gerichtsurteil in entfernte Kolonien verbannt, die Arbeiterviertel von Paris und Lyon wurden entwaffnet.

Als Reaktion auf den Juniaufstand wurden sämtliche Nationalateliers aufgelöst, alle revolutionären Clubs wurden geschlossen, für Zeitungen und Zeitschriften wurde wieder eine Kaution erhoben, was das Erscheinen nicht finanzstarker linker Blätter unterband, das Dekret vom 2. März 1848 über die Verkürzung des Arbeitstages auf 10 Stunden in Paris und 11 Stunden in der Provinz wurde wieder aufgehoben. Am 12. November 1848 wurde die von der Konstituierenden Versammlung ausgearbeitete Verfassung verkündet. Sie setzte sich über die Interessen der Arbeiter, kleinen Handwerker und Kleinbauern hinweg. Den Arbeitern nahm sie durch ein Streikverbot ihr wirksamstes Kampfmittel. An die Spitze der Republik trat nach der neuen Verfassung ein Präsident, der durch Volksabstimmung für vier Jahre gewählt wurde. Das Wahlrecht erfuhr wesentliche Einschränkungen und blieb nur für wenige Gruppen von Arbeitern bestehen. Dem Präsidenten wurden außerordentlich weitreichende Rechte eingeräumt: Die Ernennung und Abberufung aller Beamten und Richter, der Oberbefehl über die Armee und die Leitung der Außenpolitik. Die bürgerlichen Republikaner hofften auf diese Weise eine starke Macht zu etablieren, die fähig sei, die revolutionäre Bewegung rasch zu unterdrücken. Die Ausstattung des Präsidenten mit einer derart großen Machtfülle machte aber andererseits Konflikte zwischen ihm und der Gesetzgebenden Versammlung unvermeidlich.

Am 10. Dezember 1848 fand die Wahl des Präsidenten der Republik statt, für die sechs Kandidaten aufgestellt worden waren. Die proletarisch-revolutionären Gruppen hatten den Arzt und Chemiker Raspail als ihren Kandidaten nominiert. Kandidat der kleinbürgerlichen Republikaner war der ehemalige Innenminister Ledru-Rollin, während die bürgerlichen Rechtsrepublikaner den Chef der provisorischen Regierung, General Cavaignac, unterstützten, der die Niederschlagung des Juniaufstandes geleitet hatte. Gewählt wurde jedoch der Kandidat der Bonapartisten, einer monarchistischen Fraktion, Prinz Louis Bonaparte, der Neffe Napoleons I., der es verstand, sich eine überwältigende Stimmenmehrheit zu schaffen. Louis Napoleon Bonaparte wartete schon lange auf seine große Stunde. Schon zweimal, 1836 und 1840, hatte er versucht, die Staatsmacht in Frankreich an sich zu reißen, war aber beide Male gescheitert. 1844 hatte er im Gefängnis die Broschüre "Über die Beseitigung der Armut" geschrieben, in der er sich demagogisch als Freund der Armen ausgab.[29)] In Wirklichkeit aber war er eng mit verschiedenen Bankiers verbunden, die auch seine Parteigänger und Agenten freigiebig finanzierten.

Nach der Niederschlagung des Juniaufstandes hatten die vorher politisch unbedeutenden Bonapartisten ihre Agitation verstärkt und erlangten großen Einfluß auf die Bauernschaft, die darauf hoffte, daß dieser Präsident ihre Lage erleichtern und vor allem ihre drückende Steuerlast vermindern würde. Zum Erfolg Napoleons trug auch die Aureole Napoleons I. bei, die Erinnerung an die militärischen Siege des Kaisers.[30)]

Am 20. Dezember trat Louis Bonaparte sein Amt als Präsident an, und am folgenden Tag wurde die neue Regierung gewählt; an ihrer Spitze stand der Monarchist Odilon Barrot. Die erste Maßnahme der neuen Regierung war die Entfernung der Republikaner aus dem Staatsapparat. Im März 1850 fanden in Paris Wahlen zur Gesetzgebenden Versammlung statt. Der Ausgang der Wahlen zeigte ein Anwachsen des Einflusses linker Gruppen, was im gegenrevolutionären Lager Angst und Sorge hervorrief. Am 31. Mai 1850 nahm die Gesetzgebende Versammlung daraufhin ein neues Wahlgesetz an, das eine dreijährige Ansässigkeit an einem Ort zur Bedingung für die Wahlberechtigung machte. Durch diese und andere, vor allem gegen die Arbeiter gerichtete Einschränkungen gingen mehr als 3 Millionen Menschen ihres Wahlrechts verlustig. In Kreisen des Großbürgertums wuchs indessen die Enttäuschung über das parlamentarische System. Immer stärker wurde das Streben nach einer festen Macht, die neue revolutionäre Erschütterungen von den besitzenden Klassen fernhalten sollte. In ihren Zeitungen und Broschüren nährten die Bonapartisten diese Stimmungen und schreckten die besitzenden Klassen mit der Perspektive eines neuen Juniaufstandes.

In der Nacht zum 2. Dezember 1851 vollführten bonapartistische Verschwörer mit dem Präsidenten an der Spitze einen Staatsstreich. Truppen besetzten die wichtigsten strategischen Punkte von Paris, die Gesetzgebende Versammlung wurde aufgelöst, dem Bonapartismus feindliche Politiker wurden verhaftet. Um den konterrevolutionären Charakter des Staatsstreiches zu verschleiern und die demokratischen Bevölkerungskreise irrezuführen, erklärte Louis Bonaparte das Gesetz vom 31. Mai 1850, das das Wahlrecht eingeschränkt hatte, für aufgehoben.

Die Mehrheit der Abgeordneten der Gesetzgebenden Versammlung beließ es bei einem sehr lahmen Protest gegen die Gewaltmaßnahmen des Präsidenten und gab sich widerstandslos gefangen. Dem Staatsstreich folgte die Einführung eines grausamen Polizeiterrors. [31)]

Am 20. und 21. Dezember ließ sich Louis Napoleon Bonaparte durch ein Plebiszit ermächtigen, die Verfassung nach seinem Gutdünken abzuändern. Ein Jahr später, am 2. Dezember 1852, rief er sich unter dem Namen Napoleon III. zum Kaiser aus. Die Bedeutung der Vertretungskörperschaften sank auf ein Minimum: Die Gesetzgebende Versammlung hatte nicht mehr das Recht, Gesetze einzubringen, die Mitglieder des Senats ernannte der Kaiser aus dem Kreis der hohen Würdenträger, und die dritte Kammer, der Staatsrat, wurde gleichfalls vom Herrscher ernannt. Der Staatsrat arbeitete die Gesetze auf der Grundlage der von Napoleon vorgelegten Entwürfe aus.

Die bei dem Großbürgertum konzentrierte Staatsmacht wurde als über den Parteien und Klassen stehend ausgegeben. Die Durchführung von Plebisziten spielte dabei eine große Rolle. Diese Volksabstimmungen, die stets von Polizeiaktionen, Bestechungen und Wahlfälschungen begleitet waren, gaben der Regierung die Möglichkeit, sich nach außen hin auf die Zustimmung des Volkes zu berufen.

Damit war in Frankreich praktisch eine Diktatur errichtet, in der sich die gesamte Macht in den Händen des Kaisers und der ihn stützenden Großbourgeoisie konzentrierte. Durch die revolutionäre Aktivität der Arbeiterklasse, die sich in den Ereignissen des Jahres 1848 so eindrucksvoll gezeigt hatte, verängstigt, überließen die besitzenden Klassen die Regierung einer Clique von ehrgeizigen Abenteurern, die sich auf die reaktionäre Armee, einen gewaltigen Polizeiapparat und eine starke Bürokratie stützte.[32)]

1.2. Die Rolle der Armee

Um an die Macht zu gelangen, stützte sich Louis Bonaparte auf die Berufsarmee, die seine Gegner ihm unvorsichtigerweise erhalten hatten. Die Militärs hatten zu den Bourbonen und zu Louis-Philippe kein gutes Verhältnis, die nach ihrem Sinne zu pazifistisch waren. Sie waren stolz auf das Prestige, das sie dem Oberbefehl des Neffen des großen Kaisers verdankten, und erhofften sich eine glorreiche und vorteilhafte Ära. Bei der Vertreibung der Volksvertreter wurden sich die Militärs ihrer Macht bewußt. Sie waren überzeugt, daß die Herrschaft eines autoritären Regimes, dessen Werkzeug sie sein sollten, sich für sie rentieren würde. Diese Überzeugung beruhte auf den ausdrücklichen Versprechungen, die in dem Aufruf vom 2. Dezember 1851 enthalten waren:
"Soldats! Depuis longtemps vous souffriez comme moi des obstacles qui s'opposaient et au bien que je voulais vous faire et aux démonstrations de votre sympathie en ma faveur. En 1830, comme en 1848, on vous a traités en vaincus. Après avoir flétri votre désintéressement héroique, on a dédaigné de consulter vos sympathies et vos voeux. Et cependant, vous êtes L'élite de la nation." [33)]
Damit war der Vertrag geschlossen und die Zusammenarbeit klar definiert. Das Dekret vom 23. April 1852 brachte die erste Vergünstigung: Das Jahr 1851 sollte als Kriegsverdienst für alle Soldaten anerkannt werden, die an der Unterdrückung des Aufstandes vom 2. Dezember 1851 teilgenommen hatten. [34)]
Darauf baten die Militärs um weitere "Wohltaten". Ihr Engagement war fest, aber nicht bedingungslos: Solange man ihnen materielle Vorteile und Anerkennung gewährte, waren sie auch bereit, blind zu gehorchen.

Die wohlwollende Einstellung des Kaisers wurde in dem Gesetz vom 26. April 1855 offenbar. Seit 1840 hatte sich das Parlament mit mehreren Gesetzentwürfen über eine gerechtere Gestaltung der Ersatzleistungen für den Militärdienst beschäftigt. Mit dem Inkrafttreten des neuen Gesetzes aber mußte der Bürger nicht mehr selbst einen Ersatzmann suchen, um sich vom Militärdienst zu befreien.[35] "Es genügte, wenn er eine Summe zwischen 2.000 und 2.500 Francs an die Staatskasse bezahlte, die Entlastungspreis (prix d'exoneration) genannt wird. Aus diesen Geldern wird ein Fonds unter dem Namen Militärdotation (dotation militaire) gebildet. Aus diesem Fonds gewährt der Kriegsminister denjenigen Soldaten, die sich für weitere sieben Jahre verpflichtet haben, eine Prämie, die, weil die Zahl der Stellenangebote größer ist als die Zahl der Stellengesuche, allmählich von 1.500 Francs auf 1.800 und schließlich auf 2.100 Francs gestiegen ist." [36] Man begreift die Beeinträchtigung des obligatorischen Militärdienstes durch dieses System des Loskaufs. Es war eine Umkehrung der Verhältnisse: Der Staat hatte eine Verpflichtung übernommen, und der Bürger konnte seine Rechte geltend machen. Durch das Gesetz konnte jede Familie beruhigt sein und die Garantie vom Staat bekommen, nachdem sie den Preis des Loskaufs bezahlt hatte. Dagegen hatte aber der Staat keine Garantie, Soldaten zu finden.

In seiner Abhandlung über die Armeen Europas schreibt Friedrich Engels: "Wo immer der Militärdienst obligatorisch und von langer Dauer ist, führen die Lebensbedürfnisse der europäischen Gesellschaft für die wohlhabenden Klassen zu dem Privileg, sich durch eine Geldzahlung in der einen oder anderen Form von der persönlichen Dienstpflicht freizukaufen. So ist in Frankreich das System, einen Ersatzmann zu stellen, rechtlich an-

erkannt, und in der französischen Armee dienen ständig ungefähr 80 000 dieser Ersatzleute." [37]
Aufgrund dieses Systems der Geldzahlung für die Befreiung von der Dienstpflicht standen keine ausgebildeten Reservisten für den Notfall bereit, während die im Dienst stehenden Truppen einen guten Ausbildungsstand hatten.[38] Die Regierung sah in dieser Entwicklung zur Berufsarmee einen großen Vorteil: Das Gesetz macht aus dem Soldatenstand einen Beruf; es begründet eine Laufbahn für den Unteroffizier und sichert seine Zukunft ... Es hält einen Kern von 100 000 bis 130 000 Soldaten unter den Fahnen, die an Strapazen und militärische Übungen gewöhnt sind, und läßt durch die Vorteile, die es ihnen sichert, eine wirkliche Armee und einen wahrhaft soldatischen Geist entstehen. [39] Monteilhet kommentiert die Begründung dieses Gesetzes sehr treffend: "Man kommt immer wieder auf den 'soldatischen Geist' zurück und immer wieder auf die eher politische als militärische Bedeutung dieses Ausdrucks, der lebhaft an eine Institution erinnert, deren Verschwinden von ehrgeizigen Regierungen bedauert wird." [40]
Der Bürger hatte sich immer gegen fern vom Mutterland ausgetragene oder politisch begründete Kriege gewehrt: Ihre Notwendigkeit für die Landesverteidigung konnte nicht begründet werden. Der Berufssoldat war dagegen das geeignete Werkzeug der kaiserlichen Diplomatie, deren Interventionen meistens in militärischen Expeditionen endeten. Er war das gegebene Machtwerkzeug für die verselbständigte Exekutive und zugleich das denkbar ungeeignetste Instrument, um in einem ernsten Krieg nach außen die nationale Existenz zu verteidigen. [41]

"Ein Herrscher, dessen ganzes System in ausgesprochener Weise auf die bewaffnete Macht sich stützte, der ihre Sympathien zunächst aber doch nur seinem an militärische Großtaten erinnernden Namen verdankte, sah sich naturgemäß genötigt, den inneren Lebensregungen und Begehrungen des Heeres Rechnung zu tragen. So begünstigten denn das beiderseitige Verlangen, die noch unvergessene Niederlage von Waterloo wettzumachen, und der Wunsch, ja die Notwendigkeit, das Heer nach außen zu beschäftigen, um es nach dem Danaergeschenk des allgemeinen Wahlrechts den Parteiungen im Innern doch wieder zu entziehen, in gleicher Weise die aktive Teilnahme der kaiserlichen Politik an kriegerischen Verwicklungen. Die neue Verfassung von 1852 gewährte dem Staatsoberhaupt das Recht, den Krieg ohne Befragen der Kammer allein zu beschließen. Also hatte Napoleon in der äußeren Politik die Hände jetzt ganz frei, hier waren sein Recht und seine Mittel, äußerlich wenigstens, besonders stark, und damit wurde das Schicksal der Nation von der großen Politik, von den Verträgen und von den Kriegen des Kaisers abhängig, deren Wirkungen dann auch wieder seiner inneren Politik die Richtschnur gaben. Sie erst bestimmten überhaupt das wahre Maß an Macht, über das die Regierung verfügte." [42)]

1.3. Die Funktion der aggressiven Außenpolitik und des Krimkrieges

Die Außenpolitik Napoleons III. wurde durch den Anspruch bestimmt, Frankreich Prestige zu geben, seinen Handel und seine Kolonien zu entwickeln und die Interessen der katholischen Kirche zu schützen.[43)] Um dies zu erreichen, ließ er seine Armee in der ganzen Welt militärisch einschreiten. Im Nahost zeichnete sich die französische Herrschaft durch die Siege des Krimkrieges, die Bildung

Rumäniens (1856-61), den Versuch einer Reorganisation des türkischen Reiches, den Feldzug in Syrien (1860) und den Durchstich des Suezkanals (1859-1869) aus.

Die Worte Louis-Napoleons aus seiner in Bordeaux gehaltenen Rede vom 9. Oktober 1852 wurden durch die Ereignisse widerlegt: "Il est une crainte à laquelle je dois répondre. Par esprit de défiance, certaines personnes se disent: L'Empire, c'est la guerre. Moi, je dis: L'Empire, c'est la paix. C'est la paix, car la France le désire, et, lorsque la France est satisfaite, le monde est tranquille. La gloire se lègue bien à titre d'héritage, mais non la guerre... A ces époques de transition où partout, à côté de tant d'éléments de prospérité germent tant de causes de mort, on peut dire avec vérité: Malheur à celui qui, le premier, donnerait en Europe le signal d'une collision dont les conséquences seraient incalculables". [44)]

Im Gegensatz zu der vorhergehenden Periode wurde das Second Empire eine Kriegsperiode. Der Krieg war gewissermaßen im Keime des kaiserlichen Regimes angelegt: Auf die Armee gestützt und aus der napoleonischen Tradition entstammend, konnte das Second Empire den Waffenruhm schwer entbehren. Diese politische Ausrichtung des Regimes sollte sich im Krimkrieg bestätigen. Schon am 24. Mai 1853 bietet Napoleon III. England einen Pakt zur Unterstützung des ottomanischen Reiches gegen Russland an. Nach der Kriegseröffnung zwischen Türken und Russen erklärten Frankreich und England dem Zaren am 27. März 1854 den Krieg. Es ist unsicher, welche Ziele der Kaiser verfolgte, als er Frankreich, das sich in einer schwierigen Finanzlage befand, in ein Abenteuer stürzte. Möglicherweise wollte er sich dadurch die Sympathien der Katholiken sichern. [45)]

Sicher ist jedenfalls, daß er eine Revision der Wiener Verträge von 1815 erreichen wollte. "Indem er gegen den Eckpfeiler der Reaktion interveniert, will er sich der weiteren Unterstützung des liberalen England versichern und die Entente der konservativen Mächte brechen, kurz, Hindernisse beseitigen, um danach freie Hand zu haben. [46)]
Nach dem Mißerfolg der alliierten Truppen in der Dobrudscha (Bulgarien) wurden die Operationen in die Krim verlegt: Die Alliierten hatten beschlossen, Sewastopol zu zerstören, das als Basis der russischen Seemacht im Schwarzen Meer galt. Der Sieg der Zuaven an der Alma hätte den Alliierten den Weg nach Sewastopol frei gegeben, wenn sie nicht gezögert hätten. Durch ihre Unentschlossenheit ermöglichten sie jedoch dem russischen Oberst Todleben, die Stadtverteidigung zu organisieren. Damit begann die langwierige Belagerung von Sewastopol, ein Grabenkrieg, der elf Monate dauerte. Die französischen Truppen, zuerst unter dem Befehl von General Saint-Arnaud [47)], dann von General Canrobert und schließlich von General Pélissier, waren furchtbaren Strapazen ausgesetzt: Sie schmolzen unter der Wirkung von Krankheiten, Kälte und Erschöpfung zusammen. In den Schlachten von Inkermann (5. Nov. 1854) und Balaklava (23. Okt. 1854) mußten sie auch die russischen Truppen zurückwerfen, die auf der Flanke und im Rücken anzugreifen versuchten. Am 8. September 1855 wurde schließlich auf Befehl des Generals Pélissier das Fort Malakoff gestürmt, das eine Schlüsselfunktion im Verteidigungsring um die Stadt hatte, so daß die Russen die Stadt räumen mußten. Die Belagerung hatte die Alliierten 75 000 Mann gekostet, darunter 55 000 Franzosen. [48)] Ein großer Teil von ihnen war an Krankheit und Kälte gestorben.

Im Januar 1856 wurde der Krieg durch Vermittlung Österreichs und die Thronbesteigung eines neuen Zaren beendet,und die beteiligten Mächte trafen zu der Pariser Friedenskonferenz zusammen. Im Friedensvertrag vom 3o. März mußte Rußland auf die Donaumündungen, das Protektorat über die Christen im Osmanischen Reich und die Donaufürstentümer verzichten, in die Neutralisierung des Schwarzen Meeres einwilligen und die während des Krieges in Kleinasien gemachten Eroberungen zurückgeben.
"L'Empire, c'est la paix!" hatte der Präsident in Bordeaux ausgerufen. Aber der Kaiser beunruhigte Europa, Mexiko und den Orient mit seinen Kriegen, die alle resultatlos verliefen. Jeder äußere Mißerfolg nagte an der inneren Herrschaft der Gewalt. Und die Herrschaft der Gewalt forderte eine Politik des Prestiges, die zu ständigen Verwicklungen trieb.

2. Der Einfluß des Staates auf die Bildenden Künste

Die Zeit zwischen 1852 und 1861, die man gewöhnlich als "période autoritaire" des Second Empire bezeichnet, ist durch eine intensive staatliche Kulturpolitik gekennzeichnet. Der Staat wirkte als Mäzen. Die Regierung vergab Aufträge, erteilte den Künstlern inhaltliche Anweisungen und beurteilte das künstlerische Schaffen. Durch Einladungen zu offiziellen Feierlichkeiten wurden Künstler geehrt und gefördert. Das Mäzenat des Staates wirkte sich sowohl auf die Malerei und Plastik wie auch auf die Architektur und die Innenarchitektur aus.

Ein wichtiges Ziel dieser Einflußnahme war die Verherrlichung des Regimes. So wurden zahlreiche Porträts des Kaisers und seiner Familie sowie Darstellung des Kaisers bei offiziellen Anlässen im Auftrag der Regierung angefertigt.

Durch die Förderung der Religionsmalerei bemühte sich das Regime um das Wohlwollen der Kirche. Durch die Vergabe von Aufträgen im Bereich der Militärmalerei wurde einerseits das Prestige der Armee erhöht, andererseits das Haus Bonaparte verherrlicht: Es wurden Darstellungen kriegerischer Erfolge Napoleons I. bestellt, wie auch Bilder, die zeitgenössische Kriegstaten feierten. Der Krimkrieg spielte dabei als Sujet eine zentrale Rolle. Die kunstpolitischen Interessen der Regierung wurden besonders durch zwei Behörden vertreten: Das Ministère d'Etat und die Maison de l'Empereur. Beide Behörden hingen seit 1852 eng zusammen. Eine Schlüsselrolle spielte auch dabei der Graf de Nieuwerkerke als Chef der Administration des Beaux-Arts und Generaldirektor der Kaiserlichen Museen.
Das mächtige staatliche Mäzenat zeigte sich auch in der Einflußnahme der Regierung auf Kunstzeitschriften wie z.B. "L'Artiste" und auf die zweijährlich stattfindenden Salons.

2.1. Das Kunstverständnis des Hofes und der Minister

Im Laufe seines mit Abenteuern angefüllten Lebens hatte Napoleon III. kaum Gelegenheit gehabt, sich intensiv mit Kunst zu beschäftigen, so daß man bei ihm von einem "Kunstverständnis" überhaupt nicht reden kann. Erstaunlicherweise blieb er dennoch die oberste Instanz auf dem Gebiet der Künste. Er entschied über die Ausgaben seiner "Liste civile", die für die Schönen Künste nicht gerade hoch waren, wie man es von einer Aufstellung der Gesamtausgaben ersehen kann.[49] Abgesehen von den Einkäufen von Kunstwerken auf den Salons gab der Kaiser jedes Jahr etwa 100.000 Francs für Neuerwerbungen aus.

Auf den Salons von 1852 und 1853 erwarb er vor allem Genrebilder von kleinem Format, die seinem Geschmack für Familienszenen oder für Uniformen entsprachen. Später wandte er sich eher größeren Werken zu, die er aber immer persönlich aussuchte. Seine Auswahl fiel manchmal sogar glücklich aus; auf dem Salon von 1863 ergriff er für die von der Jury abgelehnten Künstler, die "Refusés", Partei. [50] Das Kunstverständnis der Kaiserin Eugénie war ebenfalls kaum entwickelt. Ihr Interesse galt nur Kleidern und Schmuck. Für die Ausschmückung ihrer Gemächer stellte ihr der Graf de Nieuwerkerke einige Madonnen von Murillo zur Verfügung. Der Prinz Napoleon [51] zeigte eine Vorliebe für klassizistische Formen, während Morny einen eklektischen Geschmack pflegte und damit auch in der Kunst seine geschäftliche Einstellung offenbarte: Kunstwerke waren für ihn Spekulationsobjekte, bald erwarb er eine Sammlung, bald verkaufte er sie wieder. [52]

Die mit der Verwaltung der Schönen Künste befaßten Minister waren: Faucher, Thorigny, Morny, Persigny im Innenministerium, ab 1852 Achille Fould und ab 1860 Walewski [53] im Ministère d'Etat, hielten sie für eine Angelegenheit der Verwaltungsbehörde. Achille Fould (1800-1867) hatte einen Teil seiner Jugend mit Bildungsreisen zugebracht, der andere Teil war dem Bankwesen gewidmet. Als Ministre d'Etat führte er zwei wichtige Vorhaben aus: Er organisierte die Weltausstellung von 1855 und leitete den Ausbau des Louvre. Fould war seit 1857 Mitglied der Académie des Beaux-Arts. Der Commissaire général pour les Beaux-Arts, Frédéric de Mercey (1808-1860), hatte eine hervorragende Kunsterziehung genossen. In seinen Mußestunden beschäftigte er sich als Landschaftsmaler, unternahm Reisen und hatte eine Abhandlung über Kunst geschrieben. [54] Er schien die

Auswahl der vom Kaiser erworbenen Bilder eher kritisch einzuschätzen. Die Inspecteurs des Beaux-Arts hätten im Prinzip die Wahl der Bilder beeinflussen können, wenn sie dem Grafen de Nieuwerkerke nicht strikt unterstellt gewesen wären. Selbst der Gelehrte und Kunstkritiker Philippe de Chenevières-Pointel, der mehrere Abhandlungen über Kunst und Literatur geschrieben hatte, diente in seiner Funktion als Inspecteur des Musées de province und Konservator des Musée du Luxembourg nur als Ausführungsorgan. [55]
Die wichtigste Figur war aber der Comte de Nieuwerkerke (1811-1892), der Generaldirektor der kaiserlichen Museen. In künstlerischen Fragen blieb er der anerkannte Berater des ganzen Hofes. Die Meinung Nieuwerkerkes hat immer den Ausschlag gegeben, obwohl er seine Überlegenheit mit Vorsicht ausnutzte. 1853 schuf Napoleon III. speziell für ihn die Stelle eines Superintendenten der Schönen Künste. Nieuwerkerke war zwar ein mittelmäßiger Bildhauer, ging aber gut um mit seinen Kollegen, obwohl seine Stellung ihn weit über sie erhob. Gleich nach Antritt seiner Stelle führte er den bald berühmten "Vendredi du Louvre" ein, einen wöchentlich stattfindenden Gesellschaftstag, zu dem Einladungen sehr begehrt waren. Die Veranstaltungen wurden nicht nur von Künstlern und Literaten besucht, sondern auch von Diplomaten und Hofpersönlichkeiten. [56] Die oberste Instanz für die Bilderaufträge und Ankäufe blieb aber atets der Kaiser. Das wird an der Funktion deutlich, die er seinen Ministern zuwies. Diese bildeten zwar "die Kupplung zwischen dem Willen des Kaisers und der Verwaltungsmaschinerie" [57], aber der Kaiser ließ ihnen keinerlei Autonomie, keine Initiative,und betrachtete sie schließlich als einfache Commis. Die Minister führten also keine Eigen-

politik, sie waren nur Ausführungsorgane der Politik des Kaisers, ohne dessen Zustimmung und Einwilligung sie nichts tun konnten. Alain Plessis beschreibt ihre Funktion als "double rôle technique de fournisseurs d'informations ou de documentation et d'agents d'exécution." [58] Die Rolle des Kaisers als kulturpolitische Instanz wird auch deutlich an den zwei Malgattungen, die bevorzugt werden, und für die das meiste Geld ausgegeben wird, nämlich die Religions- und die Historienmalerei. Die Militärbilder, die zu der zweiten Gattung gerechnet und als offizielle Aufträge des Staates angesehen werden können, sind über zwei Institutionen bestellt worden: 1) Das Ministère d'Etat und die Maison de l'Empereur; 2) Das Dépôt de la Guerre. Die Bilder der ersten Gruppe erfüllten Repräsentations- und Propagandazwecke; die der zweiten Gruppe eher strategische Zwecke. Eine sehr wichtige Erscheinung der Alleinherrschaft des Staates über die Künste und ihre Verwaltung ist zuletzt noch der Salon, der praktisch für die Künstler die einzige Chance war, ihre Bilder auszustellen, das heißt bekannt zu machen.

2.2. Der Salon als kulturpolitischer Brennpunkt

Im Frankreich des 19. Jahrhunderts waren die meist jährlich stattfindenden Salons Brennpunkte des künstlerischen Lebens. Für die Kunstkritik und die Entwicklung der öffentlichen Meinung über bestimmte Künstler und ihre Arbeiten waren die Salons von größter Bedeutung. Für mehrere Monate bildeten sie den Treffpunkt für ein breites Publikum. J. Janin schreibt dazu: "Cette exposition de la peinture est l'événement de l'année, on en parle deux mois à l'avance; pendant deux mois, c'est une impatience fébrile, c'est un bruit à ne pas s'entendre: qui donc verra-t-on cette année ? Quels tableaux se cachent encore dans l'atelier ?" [59]

Der Salon war mehr als eine künstlerische Veranstaltung. Es war der einzige Ausstellungsort, an dem ein Künstler seine Werke einem breiteren Publikum zeigen konnte. Die Zulassung zum Salon war für ihn eine entscheidende Zäsur in seinem Leben als Künstler. Wollte er Karriere machen, so bildeten die von der Jury verliehenen Preise und Medaillen die obligatorischen Stufen zum Erfolg. Die Kontakte, die sich dort mit Kunstfreunden ergaben, erleichterten Verkäufe und führten zu Aufträgen. In den "refusés" dagegen sah das Publikum schlechte Bildhauer und Maler.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatten die Salons immer im Salon Carré des Louvre stattgefunden. Im Lauf der Zeit erwies sich diese Räumlichkeit jedoch als zu beengt und ungeeignet. So wurde der Salon in den Jahren von 1850 bis 1852 im Palais-Royal abgehalten. Die Künstler waren zwar mit dieser Lösung sehr zufrieden, aber der Salon beeinträchtigte die Geschäfte in dem Viertel, in dem das Palais-Royal lag. So wurde er nach der Weltausstellung von 1855 ins Palais de l'Industrie auf den Champs-Elysées verlegt, wo er bis zum Ausbau des Palais im Jahre 1897 blieb. Der Palast hatte nicht die Nachteile des Louvre: Er war leer, geräumig und hatte keine Anlieger. Auch zahlreiche andere Veranstaltungen wurden dort abgehalten. Der Salon wurde vom Ministère de la Maison de l'Empereur verwaltet. Damit hatte der Staat unmittelbaren Einfluß auf das künstlerische Leben.

Die Organisation der Salons

Die politische Entwicklung in den Jahren zwischen 1849 und 1870 brachte eine ständige Veränderung der Vorschriften über die Durchführung der Salons mit sich. In ihnen spiegelten sich auch die Kämpfe zwischen der Administration und den Künstlern wider. Zwei wichtige Veränderungen wurden 1852 und 1857 vorgenommen:

1. Die Satzung von 1852:

Am 29. Januar 1852 wurde eine neue Satzung des Salons veröffentlicht. Sie trug die Unterschrift ihres Verfassers, des Grafen de Nieuwerkerke, der Generaldirektor der Museen war, aber sie war auch von dem neuen Innenminister Fialin de Persigny unterzeichnet. Diese Satzung zeigte gegenüber der vorhergehenden Satzung einen Abbau von Liberalität.

Die Zusammensetzung der Jury veränderte sich gegenüber dem Salon von 1850: Dort hatte sie nur aus Künstlern bestanden. Jetzt aber setzte sie sich zur Hälfte aus Künstlern zusammen, die von ihren Standesgenossen gewählt waren, zur anderen aber aus Persönlichkeiten [60], die der Minister bestimmt hatte. Wählen durften dabei nur die Künstler, die auf einem Salon schon ausgestellt hatten. Durch dieses Verfahren konnte sich die Administration den Anschein von Konzilianz gegenüber den Künstlern geben, andererseits aber sicherstellen, daß die Jury nach den "richtigen" Maßstäben urteilen würde. [61] Eine weitere Einschränkung betraf die Anzahl der Werke, die ein Künstler ausstellen durfte: Auch wenn ein Künstler vielleicht zehn Werke zur Beurteilung abgegeben hatte, durfte er nur drei ausstellen. [62] Diese Regelung rief bei den Künstlern großen Unwillen hervor. Bei der Ablieferung seiner Werke hatte der Künstler eine Notiz für den Katalog einzureichen, die

seinen Namen, Geburtsdatum und -ort, seine Lehrer und eventuelle Medaillen, sowie nötigenfalls eine Erklärung des Bildes enthielt. Eine Neuerung war auch die Einführung eines Eintrittsgeldes: Zu Beginn des Salons wurde acht Tage lang ein Franc Eintritt erhoben, dann nur noch an zwei Tagen in der Woche. Die Eintrittsgelder sollten dem Ankauf von Kunstwerken durch die Administration dienen. [63)]

2. Die Satzung von 1857:
Am 10. Dezember 1856 wurden die neuen Satzungsvorschriften an die Tageszeitung "Le Moniteur" geschickt und erwiesen sich als eine schlechte Überraschung. Der Graf de Nieuwerkerke war seit 1853 Mitglied des Instituts, das heißt der Akademie, geworden und legte Wert darauf, das Ansehen dieser ehrwürdigen Versammlung zu heben. Die Hauptvorschriften der Satzung von 1852 wurden also im Sinne der Institutskollegen geändert: Jegliche Teilnahme der Künstler an der Nominierung der Jury, sowie die Einschränkung der ausgestellten Werke auf drei wurden abgeschafft. Einige Artikel dieser neuen Satzung geben einen Eindruck der Veränderungen:
Artikel 1: "Le jury sera composé des quatre premières sections de l'Académie des Beaux-Arts, auxquelles seront adjoints MM. les membres de cette académie."
Artikel 3: "Le directeur général des Musées impériaux sera président du jury."
Artikel 5: "Seront recues sans examen les oeuvres des membres de l'Institut et celles des artistes décorés pour leurs ouvrages."
Mit der neuen Satzung des Grafen de Nieuwerkerke konnten die Mitglieder der Akademie sicher sein, daß sie nicht von unliebsamen Künstlern majorisiert würden. Ein weiterer Beweis für den Einfluß der Akademie auf das "Künstlervolk" war die Abschaffung des alljährigen Salons. Die Ausstellung sollte nun nur alle zwei

Jahre stattfinden. Das dadurch ersparte Geld sollte für Preise, Aufträge und Käufe benutzt werden. Diese Reform bedeutete für die meisten Künstler, daß sie sich nur viel seltener dem Publikum stellen konnten.

Die Ausstellung der Schönen Künste von 1855 nahm eine Sonderstellung ein, weil sie einen Teil der Weltausstellung bildete und durch Erlasse organisiert wurde.

3. Der Erlaß vom 6. April 1854

Schon im März 1853 hatte der Ministre d'Etat Achille Fould, der damals mit der Verwaltung der Beaux-Arts betraut war, einen Sondererlaß angekündigt, der den Bereich der Bildenden Kunst auf der Weltausstellung regeln sollte. Der Erlaß vom 6. April 1854 setzte fest, daß eine französische Jury über die Zulassung der französischen Kunstwerke zu entscheiden habe. Alle zugelassenen Kunstwerke mußten bereits auf einem Salon ausgestellt worden sein. Am 26. Januar 1855 wurde Graf de Nieuwerkerke zum Präsidenten der Zulassungsjury der französischen Abteilung der Künste auf der Weltausstellung ernannt. Im gleichen Erlaß werden die 64 Mitglieder dieser Jury genannt. Auf der Liste finden sich die Namen von Horace Vernet, Hippolyte Flandrin, Robert-Fleury, Théodore Rousseau, Troyon, Français, Barye und 20 Mitglieder der Akademie, de Nieuwerkerke inbegriffen. Diese Auswahl von Beschlüssen zeigt eine deutliche Tendenz zu einem immer strengeren Akademismus.

Die Auswahl der Werke

Die Entscheidungen der Jury für die Auswahl der Kunstwerke gaben immer wieder Grund zur Unzufriedenheit sowohl bei den Künstlern, wie beim Publikum.
Im Jahre 1852 hatte de Nieuwerkerke mit Erfolg an die Strenge der Jury appeliert: Von 3 000 eingereichten Bildern wurden mehr als 1 700 zurückgewiesen. So umfaßte der Katalog nur 1757 Nummern, gegenüber 3 945 im Jahre 1850. 1853 wurde dem Grafen de Nieuwerkerke und seiner offiziellen Jury die gleiche Strenge zum Vorwurf gemacht. Mit der akademischen Jury von 1857 wurde die Situation nicht besser. Jede avantgardistische Neuerung, jede Persönlichkeit, jede Kühnheit wurde ausgeschlossen. Wenn der Katalog trotzdem 3 174 Werke, darunter 2 700 Bilder aufweist, dann nur weil die zugelassenen Künstler mehrere Werke zeigen durften.

In seinem Buch über den Salon von 1861 deckt Henry Fouquier die Intrigen auf, die sich bei der Prüfung der Kunstwerke abspielten: "Le jury se compose de quatorze peintres, huit sculpteurs, huit architectes, quatre graveurs, quatorze membres libres. Une note du livret apprend que MM. Ingres, Horace Vernet, Abel de Pujol, Schnetz, Delacroix et Couder n'ont pas assisté aux séances non plus que six membres des autres sections. Les jugements ont été portés sur les oeuvres des peintres par huit peintres seulement, sept sculpteurs, sept architectes, trois graveurs et sept amateurs. Qu'est-il arrivé ? C'est qu'on assure que les sculpteurs et M. Picot ont fait recevoir les élèves de ce dernier. Le fait est-il vrai ? Il suffit pour condamner la façon dont se recrute le jury." [64] Tabarant stellt Picots [65] Machenschaften dar und gibt damit ein Beispiel für die krummen Geschäfte, die die offizielle Jury betreibt. "M. Picot, dont l'atelier n'arrive plus à contenir l'afflux croissant des élèves, prend avec les familles des engagements d'admission rapide au

Salon, des engagements qu'il tient toujours parce qu'il est toujours là pour forcer les votes de ses collègues. Ne conviendrait-il pas que cela fût connu du ministre d'Etat ? Mais le vieux Picot se défend, criant que 4097 ouvrages, comprenant 3 146 peintures, sont inscrits au livret. N'est-ce pas beaucoup trop ?" 66)

Die Prämierung der Künstler

Die Preise, die den Künstlern auf dem Salon verliehen wurden, sind je nach Epoche und Regierung immer wieder variiert worden. Es gab Medaillen dritter, zweiter und erster Klasse. Für die "besten" Künstler folgte dann die große Medaille und die Ehrenmedaille, und schließlich noch der Orden der Ehrenlegion. Die Medaillen wurden im Rahmen einer prunkvollen Zeremonie verliehen, die gewöhnlich nach dem Abschluß der Ausstellung im Salon Carré des Louvre stattfand. Den Vorsitz führte der Innenminister oder der Ministre d'Etat, manchmal auch der Kaiser selbst. Der Vorsitzende hielt gewöhnlich eine Rede, aus der die Einstellung der Regierung zu den Künsten deutlich wurde. 1852 nahm der Innenminister de Persigny wie folgt Stellung: "Vous ne devez pas craindre, messieurs, que les préoccupations du prince-président pour le développement de la richesse publique le détournent jamais de ce qu'il doit aux artistes. Si un gouvernement qui a son origine, son principe même, dans le sentiment poétique des masses, dédaignait le culte des arts pour le culte de la matière, il manquerait lui-même aux conditions de son existence... Que faut-il pour les arts prospèrent ? Une seule chose, un gouvernement qui ait ses racines dans les profondeurs de la nation. Eh bien! ce gouvernement, je vous le jure que vous l'avez! Je vous jure que ceux qui ne le voient pas sont des aveugles!" 67) Bei der gleichen Veranstaltung ver-

sicherte der Graf de Nieuwerkerke, daß die Verwaltung die falschen Berufungen und die falschen Talente entmutigen wollte. Der Minister d'Etat Achille Fould bestätigt diese Worte nach dem Salon von 1853: "On peut regretter de ne pas voir nos jeunes artistes poursuivre le beau idéal avec la même ardeur qu'ils apportent à l'étude de la réalité... Il n'y a plus à songer qu'aux intérêts de l'art. Désormais, l'administration ne disséminera plus les encouragements." 68)

Nicht anders äußerte sich 1861 der Graf Walewski, Nachfolger von Achille Fould im Ministère d'Etat, als er die Jury zur Strenge aufforderte: "Faut-il encourager, faut-il décourager cette foule tumultueuse qui se précipite dans toutes les avenues de l'art libre, aiguillonnée par la jeunesse et la chimère ?... J'ai entendu invoquer les libertés de l'art, les droits de l'invention et du génie méconnus ... L'Exposition, telle qu'elle est, n'est-elle pas assez considérable?... Ecrivons pour un moment sur la porte de ce Palais de l'Industrie: 'Tout peintre, tout sculpteur, tout graveur a le droit d'être admis...' Mais où commence le peintre, le graveur, le statuaire ? Si chacun reste libre d'en décider à sa guise, toutes les fausses vocations se décernent immédiatement leur brevet, toutes les erreurs de l'enfant et du vieillard se produisent au grand jour... C'est un devoir pour ceux qui ont mission de veiller au mouvement des lettres et des arts, de lutter courageusement contre les faux dieux, lors même qu'ils sont soutenus par une popularité éphémère et encensés par un public égaré... Marchez hardiment, messieurs. Ne vous laissez pas détourner par ces plaintes banales qui se répètent sans cesse et qui ne doivent pas être le souci des forts parce qu'elles sont la consolation des vaincus..." 69)

Wenn die Administration des Beaux-Arts ihre Ermutigungen in Form von Medaillen oder Orden nicht ausstreuen wollte, drängt sich die Frage auf, welche Künstler diese begehrten Preise erhalten durften. Es waren in erster Linie Historien- und Porträtmaler, die in den Genuß der von der Administration des Beaux-Arts vergebenen Medaillen kamen.

Folgende Maler erhielten 1855 die große Ehrenmedaille: Ingres, Decamps, Delacroix, Horace Vernet, Meissonier. Die Medaille erster Klasse wurde vergeben an Rosa Bonheur, Abel de Pujol, Calame, Chenavard, Corot, Couture, Français, Hébert, Huet, Eugène Isabey, Robert Fleury, Rousseau, Troyon, Winterhalter. Die Medaille zweiter Klasse erhielten Bouguereau, Chassériau, Gérome, Joseph und Alfred Stevens.

Die Preisverleihung nach dem Salon von 1857 im Palais de l'Industrie zeigt die wichtige Rolle der Militärmaler im Second Empire: Marschall Pélissier, Herzog von Malakoff, erschien persönlich, um den mit Medaillen ausgezeichneten Illustratoren des Krimkrieges zu gratulieren. Es waren Horace Vernet, Pils, Yvon, Bellangé, Charpentier , Protais, Durand-Brager. Adolphe Yvon erhielt für seine "Erstürmung des Turms Malakoff" die Ehrenmedaille.

2.3. Die Auftraggeber

Das Ministère d'Etat und das Ministère de la Maison de l'Empereur

Unter der Herrschaft Louis-Philippes existierte das Ministère d'Etat nicht: Aufträge an Künstler wurden vom Innenministerium erteilt, bis der König sich für die Galerien von Versailles interessierte. Er ließ dann einen Teil der Gelder seiner Zivilliste für die zahlreichen Arbeiten verwenden, die er dort veranlaßte.

Nach der Revolution von 1848 wurde die Zivilliste nicht mehr anerkannt, so daß das Innenministerium wieder allein Aufträge vergab.

Mit der Einrichtung des Ministère d'Etat und der Schaffung des Posten von "Intendant des Beaux-Arts de la Maison de l'Empereur" im Second Empire änderte sich die Verteilung der Funktionen grundlegend. Das Ministère d'Etat wurde durch den Erlaß vom 22. Januar 1852 eingerichtet. Seine Aufgabe war zunächst die Verwaltung der Nationalpaläste und der Manufakturen. Die Abteilung der Administration des Beaux-Arts, die noch zum Innenministerium gehörte, wurde durch den Erlaß vom 14.-16. Februar 1853 dem Ministère d'Etat zugeschlagen. Die verschiedenen Abteilungen der Administration des Beaux-Arts wurden aber nicht vereint, sondern existierten nebeneinander und hatten auch kein gemeinsames Budget. Auf der einen Seite die Beaux-Arts mit den Monuments historiques (Amt für Denkmalpflege); auf der anderen Seite das Amt für Theater und Museen. Die Liste civile wurde natürlich mit der Wiederherstellung des Kaisertums wieder eingeführt. [70] Der Senatus-consulte vom 12. Dezember 1852 gab der Krone ihre Güter zurück: Paläste, Schlösser, Häuser, Domänen, Manufakturen, Schmuck, Bilder, Museen, Bibliotheken und andere Denkmäler und Kunstgegenstände. Der Erlaß vom 14. Dezember vertraute die Verwaltung der kaiserlichen Güter dem Ministère d'Etat, das dadurch auch zum Ministère de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts wurde. Es soll in der Administration des Beaux-Arts mehrere Veränderungen gegeben haben, die nicht in die offiziellen Akten eingegangen sind. Die wichtigsten sollen aber hier kurz erwähnt werden. [71] Durch den Erlaß vom 24. November 1860 wurden das Ministère d'Etat und das Ministère de la Maison de l'Empereur wieder getrennt: Das erste behielt

die Beaux-Arts, das zweite die Museen, die Manufakturen und Paläste. Im Dezember wurde das Ministère de la Maison de l'Empereur dem "grand maréchal du palais", dem Marschall Vaillant [72] anvertraut. Im Jahre 1863 verlor das Ministère d'Etat sein Portefeuille: Die Administration des Beaux-Arts ging an das Ministère de la Maison de l'Empereur über, das den Titel "Ministère de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts" annahm. [73] Eine Woche später übernahm der Generaldirektor der Museen die Administration des Beaux-Arts und legte sich den Titel eines Oberintendanten bei.

Im Jahre 1870 wurden noch wichtige Erlasse herausgegeben, die zwar die Administration des Beaux-Arts betrafen, die aber hier nicht erwähnt werden, weil sie keine Relevanz für das behandelte Thema haben.

Die Aufteilung der verschiedenen Funktionen auf die genannten Behörden ist schwer durchschaubar. Wichtig ist jedoch vor allem die Schirmherrschaft des Kaisers über die Künste. Die Aufträge, die er erteilte und aus seiner Privatkasse bezahlte, gingen das Publikum nichts an: Der Kaiser brauchte der Öffentlichkeit gegenüber keine Rechenschaft über seinen persönlichen Kunstgeschmack zu geben, denn er bezahlte die von ihm erteilten Aufträge aus seiner Privatkasse. Wenn der Kaiser die Erteilung von Aufträgen durch das Ministère d'Etat beeinflußte, so war dies kein Recht, das ihm qua Gesetz zustand, sondern das er sich selbst genommen hatte. Legal gehörte die offizielle Schirmherrschaft dem Ministère d'Etat. Es konnte mit Steuermitteln Aufträge erteilen, Kunstwerke erwerben, um damit den künstlerischen Ruhm Frankreichs zu sichern und verbreiten. Es wird noch im einzelnen dargestellt, was mit diesen Mitteln tatsächlich geschah.

Das Dépôt de la Guerre

1. Historischer Rückblick

Vor der Regierungszeit Ludwigs XIV. wurden historische Dokumente der verschiedenen Ministerien nicht systematisch aufbewahrt, sondern viele gingen einfach verloren. Bereits der Kriegsminister Sully hatte begonnen, Dokumente seines Ministeriums zu sammeln, und damit Vorarbeiten für die Einrichtung eines Kriegsarchivs geleistet. Die eigentliche Gründung des Dépôt de la Guerre geht jedoch auf Richelieu zurück (1637). Fünfzig Jahre später verbesserte der Kriegsminister Louvois die Organisation des Archivs. Er ließ seine gesamte Korrespondenz mit dem König, mit Generälen u.a. sammeln und ordnen. Nach seinem Tod wurden die Dokumente auf den Speicher des Schlosses von Versailles gebracht. Erst unter der Régence im Jahre 1720 wurde eine Klassifizierung des Gesamtbestandes unternommen. Er umfaßte damals 3 900 Foliobände mit Dokumenten vom 11. Jahrhundert bis zu den letzten Jahren des Amerikakrieges. Erst seit der Regierungszeit Ludwigs XIV. war die Sammlung jedoch lückenlos. Unter Ludwig XV. kam das Archiv in die Invalides und wurde um Landkarten, Zeichnungen und Aufzeichnungen der verschiedenen Kriege erweitert, 1696 wurde ihm eine Abteilung für Militärgeographie angegliedert und später das Archiv für Karten- und Festungswesen (Dépôt des Cartes et Fortifications). 1754 wurde der Marschall de Maillebois zum ersten Direktor des Archivs berufen.

Das Kriegsarchiv blieb nicht nur eine Institution, die sich mit der Aufbewahrung und Klassifizierung von Akten befaßte, sondern es wurde auch ein Forschungszentrum für Angehörige des Kriegsministeriums, Offiziere und Historiker.

2. Die Arbeitsmethoden

Die Arbeitsprinzipien des Dépôt de la Guerre wurden von dem Generalleutnant de Vault, der von 1761 bis zur Revolution sein Direktor war, ausformuliert. De Vault hatte lange Zeit Posten innegehabt, die ihm einen Überblick über alle Feldzüge Ludwigs XV. und Kenntnisse über die Kriegsschauplätze verschafften. Parallel zu seinen Archivierungs- und Inventarisierungsarbeiten schrieb er ein umfangreiches Werk von 140 Textbänden und 5 Tafelbänden, [74] die "Mémoires concernant les guerres de Louis XIV et de Louis XV, écrits d'après la correspondance de la Cour et des Généraux". Im Vorwort des ersten Bandes beschreibt er Ziele, Methode und Anordnung seines Werkes. "Ces mémoires ont pour but de permettre de se retrouver dans l'immensité des volumes rassemblés dans le Dépôt et de donner une vue d'ensemble des opérations, parmi les ordres et instructions donnés par nos rois à nos généraux, les grands projets émanés de leurs conseils et dirigés par leurs ministres, les détails des opérations de leurs armées et d'en dégager la vérité de l'Histoire militaire". Dabei legte de Vault viel Wert auf die literarisch unverfärbte Wahrheit. Er wollte sich an die Fakten halten [75] und sie in chronologischer Abfolge wiedergeben. [76] Die unter Napoleon III. publizierten Kriegsgeschichten wurden nach den von de Vault entwickelten Prinzipien verfaßt. Noch heute arbeitet der Service historique de l'Armée in seinem Sinne.

3. Organisation des Kriegsarchivs

1822 wurde das Archiv in vier Sektionen aufgeteilt: [77]

1) Die historische Abteilung, deren Aufgabe die Sammlung und Inventarisierung aller militärischen Dokumente war. Sie sollte ferner Feldzugsberichte verfassen, Militärpublikationen aus dem Ausland übersetzen und französische analysieren.

2) Die Abteilung für Geodäsie und Topographie
3) Die Verwaltungsabteilung
4) Die Abteilung für Statistik.[78)]

Als der General Pelet 1830 die Leitung des Archivs übernahm, erweiterte er es um eine Abteilung für militärische Graphik. Als das Archiv 1845 dem Kriegsministerium unterstellt wurde, verlor es seine Verwaltungsabteilung wieder. 1859 wurde das Archiv nochmals umstrukturiert: Es wurde in zwei Hauptabteilungen gegliedert, die jeweils einem Obersten oder einem Oberstleutnant unterstanden. Die erste Abteilung umfaßte die Arbeitsgebiete Geodäsie, Topographie, Kartenwesen (Karte Frankreichs und Generalstabskarte), Führung der Kriegstagebücher, Verwaltung. Zur zweiten Abteilung gehörten die Bereiche Statistik, Militärgeschichte, Erstellung der Feldzugsberichte seit 1792, Geschichte der Vorschriften, Bibliothek, Archivierung. Einige Generalstabsoffiziere waren den beiden Abteilungen des Kriegsarchivs unterstellt.[79)] Die Offiziere, die in der zweiten Abteilung für Geschichte und Statistik zuständig waren, gaben im Second Empire zwei Atlanten zum Krimkrieg und zum Italienkrieg heraus.

4. Funktion des Direktors

Die Funktion des Direktors des Kriegsarchivs wurde durch den Erlaß des 2. April 1792 festgelegt:
1) Er soll alle Kriegsberichte, Pläne, Karten und Aufklärungsergebnisse analysieren, die für die Küsten und Grenzen im Kriegsarchiv vorhanden sind.
2) Er bestimmt, welche Teile verifiziert oder neu angefertigt werden müssen.
3) Er ist beauftragt, die Vorteile und Nachteile jeder Grenzverschiebung abzuschätzen, die einem fremden Land zugestanden oder vorgeschlagen werden soll.
4) Er soll militärische Gesichtspunkte des Straßen-, Kanal- und Brückenbaus darstellen, die im Rahmen der

Landesverteidigung nützlich oder gefährlich sein könnten.
5) Er ordnet alle Archivunterlagen so ein, daß sie für militärische Ausbildungszwecke herangezogen werden können.
6) Er sichtet das Material nach Informationen, die für den Kriegsminister von Interesse sein könnten.
Obwohl diese Aufgaben klar definiert waren, setzten die Direktoren doch bestimmte Schwerpunkte. [80]

5. General Blondel: Direktor des Kriegsarchivs im Second Empire

Im Jahre 1852 wurde der damalige Oberst Lucien Blondel mit der Leitung des Kriegsarchivs beauftragt. In Zusammenarbeit mit dem Leiter der historischen Abteilung, dem Oberst Henri Saget, entfaltete er eine intensive Tätigkeit. Unter seiner Leitung wurden die Berichte, Pläne, Karten und Briefe von den Kriegen auf der Krim, in Italien, in China, Syrien und Mexiko archiviert, und zum Archiv abkommandierte Generalstabsoffiziere schrieben die Geschichte des Orientkrieges, des Italienkrieges und der Feldzüge in China und in Syrien. Die Haupttätigkeit des 1858 zum General beförderten Blondel blieb jedoch die Vollendung der Generalstabskarte von Frankreich, die damals noch längst nicht fertig gezeichnet und gestochen war. Er verlieh dem kartographischen Werk eine gewisse Homogenität. Die 1819 gegründete Schule für Geodäsie blühte unter ihm auf.

Als Blondel 1867 anläßlich des deutsch-österreichischen Krieges die ungünstige militärische Situation Frankreichs kritisierte, wurde er seines Amtes enthoben und durch den General Jarra ersetzt. [81]

II. DIE AUFTRAGSBILDER

Die Bilder wurden von zwei verschiedenen Institutionen, nämlich vom Ministère d'Etat und vom Dépôt de la Guerre, in Auftrag gegeben. Bei den beiden Gruppen von Bildern lassen sich unterschiedliche inhaltliche Schwerpunkte beobachten: Das Interesse des Dépôt war auf die Topographie von Kriegsschauplätzen gerichtet, so wurden in seinem Auftrag vor allem Landschaftsbilder gemalt. Die vom Ministère d'Etat bestellten Bilder zeigen vor allem Militärpersonen. In beiden Bildergruppen finden sich zwar auch Mischtypen, aber die Grundtypen "topographische Landschaft" und "Militärpersonen" lassen sich mit genügender Deutlichkeit unterscheiden. In den Auftragsbildern des Ministère d'Etat sind verschiedene inhaltliche Untergruppen zu beobachten. An den Bildtypen läßt sich eine Entwicklung innerhalb der Gattung "Militärmalerei" aufzeigen. Sie sollen deshalb im folgenden genauer beschrieben werden. Bei diesem Versuch einer Typologie kann jedoch nicht auf alle vom Ministère d'Etat und vom Dépôt de la Guerre in Auftrag gegebenen Bilder zurückgegriffen werden, die zwischen 1855 und 1861 auf den Salons gezeigt wurden, dazu ist ihre Anzahl zu groß. Außerdem sind einige dieser Bilder entweder verschwunden oder nicht zugänglich. Die Auswahl ergab sich also manchmal zwangsweise.

1. Die Aufträge des Ministère d'Etat

Die vom Ministère d'Etat bestellten Bilder wurden zum größten Teil aus einem speziellen Programm finanziert, dessen Ziel die Glorifizierung des neuen Reichs durch Bilder war. Dieses Programm wird vom Leiter der Abteilung der Schönen Künste im Ministère d'Etat De Mercey in seinem Vorbericht für die Aufträge vom Jahr 1856 an den Minister genau erklärt:

"Herr Minister, wenige Jahre sind erst verflossen, seit Kaiser Napoleon III. gerufen wurde, um Frankreich zu regieren, und dieser kurze Zeitraum ist gekennzeichnet durch viele denkwürdige Taten und ruhmreiche Ereignisse. Es ist die Aufgabe der Kunst, ebenso wie der Geschichte, die Erinnerung daran auf glänzende Weise wach zu halten. Der Künstler kann in der Tat mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln, einem Ereignis eine Wirklichkeitsnähe verleihen, die ein Bericht nicht erreichen kann, und allein die Historienmalerei vermag das Bild zeitgenössischer Personen genau und zuverlässig zu erhalten. Sie kann sie uns handelnd zeigen, sie kann die Örtlichkeiten und die genaue Form der Kleidung wiedergeben, mit einem Wort, die Physiognomie der Epoche festhalten, deren Ereignisse sie darstellt."

Das Ziel ist also klar: Das Zweite Kaiserreich soll geehrt werden, indem seine Ruhmestaten in entsprechenden Bildern dokumentiert werden. Die Fresken des Palazzo Ducale in Venedig, der Medici-Zyklus von Rubens und die Bilder von Lebrun und Van der Meulen in Versailles werden als eine Tradition dargestellt, an der es sich zu orientieren gilt.

"Herr Minister, Sie waren der Meinung, daß unsere Epoche nicht vernachlässigt werden sollte, und daß zahlreiche zeitgenössische Ereignisse von nun an in einem Museum Raum finden sollten, das speziell dem Ruhme des neuen Reiches gewidmet sei. Es sind bereits mehrere historische Darstellungen ausgeführt oder bestellt worden, die Teil einer solchen Sammlung sein können, etwa die Bilder über die Einnahme Roms von H. Vernet, die Einnahme von Laghouat von M. Beaucé, die Einsetzung der Großen Staatscorps von Muller, die Befreiung von Abd-el-Kadar von Ange Tissier, und der Sturm auf Saatcha von Beaucé. Sie haben außerdem mehrere Künstler beauftragt, die Schauplätze glänzender, vor kurzem vollbrachter Waffentaten vor Ort zu studieren. So wurde Yvon nach Sewastopol und Beaucé nach Afrika entsandt. Die Wiederherstellung des Friedens muß den Künsten wie auch der Industrie einen starken Auftrieb geben, und Sie, Herr Minister, wollten diese neue Ära durch die Bestellung einer gewissen Anzahl wichtiger Darstellungen einleiten, die die genannte Sammlung bilden und vervollständigen sollen."

Die Bilder sollten zweierlei Inhalte haben: Die einen stellen politische Ereignisse, die anderen Waffentaten dar. Dabei sollten die letzteren alle Kriegstaten von der Belagerung Roms bis zur Einnahme von Sewastopol darstellen. Dem Krimkrieg allein war ein Saal von besonders großen Ausmaßen zugedacht, der folgendermaßen ausgestattet werden sollte:

"Die vier folgenden großen Kompositionen könnten die vier Hauptflächen dieses Saales verzieren: 1. Die Landung in Eupatoria, 2. die Schlacht an der Alma, 3. die Schlacht von Inkermann, 4. der Sturm auf Malakoff und die Einnahme von Sewastopol. Um diese vier Bilder herum könnten die Darstellungen der kleineren Ereignisse gruppiert werden, an denen das Interesse nicht geringer ist, und die die großen Ereignisse verbinden. Dazu gehören die Einnahme von Balaklava, die Einschließung von Sewastopol und die Anlage des Grabensystems; der große Ausfall der Belagerten vom 5. November 1854 und seine Zerschlagung; die Beschießung von Odessa und der Forts von Sewastopol durch die Flotte; die Schwestern der Charité und die Sanitäter auf der Krim; das Kavalleriegefecht von Eupatoria; die Einnahme von Kertsch und von Kinburn.
Diese verschiedenen Ereignisse könnten das Sujet von zehn kleineren, um die vier großen zu gruppierenden Bildern sein. Die Einschiffung der Truppen in Boulogne, der Angriff auf Bomarsund und seine Eroberung und die Flotte in der Ostsee könnten einen Annex zur Krimgalerie bilden." [82]

Nach diesen Ausführungen folgt eine Liste von sechs Bildern ersten Ranges und von zwölf Bildern zweiten Ranges. Die Namen der Künstler, die in Frage kommen, sind mit Bleistift daneben geschrieben. Der Preis der Aufträge ersten Ranges sollte mindestens 20 000 Francs betragen, während die Aufträge zweiten Ranges je nach Format zwischen 6 000 und 10 000 Francs kosten sollten. Die Gesamtsumme kam also für die ersten Bilder auf 120 000 Francs, für die anderen auf 100 000. Auf Grund der Höhe der Beträge sollte sich der Kredit auf die nächsten zwei Jahre (1857-1858) verteilen. [83]

Bei den Militärbildern, die zwischen 1855 und 1861 in Auftrag gegeben und im Salon ausgestellt wurden, fällt auf, daß das Ministère d'Etat die höchsten Preise für einen bestimmten Bildtyp bezahlt hat, nämlich für Darstellungen von entscheidenden Schlachtepisoden. Auffallend ist auch das Format dieser Bilder; sie waren doppelt oder dreifach so groß wie die übrigen. Die Gründe für die Vorliebe der Regierung bzw. des Ministeriums für diese Bilder werden wir später im einzelnen untersuchen.

Der weiträumige Saal, in dem die offiziellen Bilder ausgestellt wurden, befand sich im Schloß von Versailles, das der Bürgerkönig Louis Philippe in eine nationale Ruhmeshalle verwandelt hatte. [84] Der König hatte ihn ursprünglich für Bilder des marokkanischen Feldzuges von 1844 vorgesehen. Nach dem Krimkrieg wurde er "salle de Crimée" genannt. Die Bilder, die dort ihren Platz fanden, wurden entweder vom Ministère d'Etat speziell für diesen Saal bestellt, oder sie wurden dem Historischen Museum von Napoléon III. geschenkt. [85]

Von den großformatigen Bildern, die für das Historische Museum von Versailles (oder andere kaiserliche Museen) bestellt und gekauft wurden, wird hier lediglich eine repräsentative Auswahl besprochen. [86] Alle Bilder sind in einem der fünf Salons (zwischen 1855 und 1861) ausgestellt worden.

Bilder zum Krimkrieg, die das Ministère d'Etat et de la Maison de l'Empereur zwischen 1855 und 1861 in Auftrag gegeben hat:

Salon von 1855:

Eugène Appert: Les Soeurs de charité secourant des blessés

Hippolyte Bellangé: Bataille de l'Alma

Eugène Lami: Bataille de l'Alma

Pils: Une tranchée devant Sébastopol

Salon von 1857:

Durand-Brager: 21 Bilder zu dem Siège de Sébastopol

Duvaux: Episode de l'Assaut de Sébastopol

Doré: Bataille d'Inkermann

Guet: Entrée dans Paris des troupes rentrant de Crimée

Hersent: Le 3e régiment de zouaves et le 50e de ligne s'emparent du Mamelon-Vert

Protais: Mort du colonel Brancion

Bataille d'Inkermann

Rivoulon: Bataille de l'Alma

Rigo: Les chirurgiens français pansant des blessés russes à la Bataille d'Inkermann

Charpentier: Bataille de la Tchernaia

Tabar: L'aumonier blessé

Vernet: Le zouave trappiste

Yvon: Prise de la Tour Malakoff

Salon von 1859:

Bellangé: Le Salut d'adieu

Barrias: Débarquement de l'armée française à Old-Port (Crimée)

Fontaine: Attaque de la redoute Selinghinsk

Philippoteaux: Charge des chasseurs d'Afrique au combat de Balaklava

Protais: Attaque et Prise du Mamelon-Vert et des Ouvrages-Blancs

Rigo: Le général en chef Canrobert visitant une tranchée

Tabar: Guerre de Crimée, attaque d'avant-poste

Pils: Défilé de zouaves dans la tranchée

Yvon: La Gorge de Malakoff

La Courtine de Malakoff

Salon von 1861:

Pils: Bataille de l'Alma

Rivoulon: Bataille de la Tchernaia

In dem Livret [87] des entsprechenden Salons war fast immer eine "notice historique" enthalten, die dem Betrachter das Verständnis eines Bildes erleichtern sollte. Es handelte sich bei diesen Informationen meist um Auszüge aus offiziellen Kriegsberichten, die den Leser mit einer Vielzahl von Fakten über die dargestellten Ereignisse überhäuften. Die "notices" stammten vorwiegend aus Berichten des kommandierenden Generals (d.h. von Saint-Arnaud, Canrobert oder Pélissier), einige waren auch Berichten von General d'Allonville oder von Baron Bazancourt entnommen. Es war mir nicht möglich, festzustellen, ob die Künstler die Texte selbst auswählten, oder ob sie ihnen vom Ministère d'Etat zugewiesen wurden. Für die zweite Möglichkeit spricht, daß die Texte öfter nicht recht zu den Bildern passen. In manchen Texten werden zahlreiche Details erwähnt, die in den dazugehörigen Bildern gar nicht illustriert sind.

Die militärischen Berichte über den Krimkrieg sollten die öffentliche Meinung über den Krimkrieg günstig beeinflussen. Die am Krieg beteiligten Soldaten wurden darin als Helden und als Retter der Gesellschaft dargestellt. Da die Regierung an dieser Art von Berichterstattung interessiert war, wurden die Berichte in großer Zahl veröffentlicht. Die Aufnahme von Auszügen aus solchen Berichten im Livret des Salons war eine weitere Maßnahme zu ihrer Verbreitung. Die Kriegsberichte und die Bilder hatten also gemeinsam die Aufgabe, die Vorstellungen eines breiten Publikums über den Krimkrieg nachhaltig zu beeinflussen. Auch in anderen Perioden läßt sich dieser Zusammenhang zwischen militärischen Publikationen und künstlerischer Darstellung von Kriegstaten beobachten.

2. Die Aufträge des Dépôt de la Guerre

Diese im Auftrag des Dépôt de la Guerre gemalten Bilder unterscheiden sich in der Technik von den Aufträgen des Ministère d'Etat: Fast alle sind Aquarelle; nur einige von Jumel de Noireterre sind in Oel ausgeführt. Das Aquarell als Technik der Auftragsbilder des Dépôt de la Guerre hat eine lange, reiche Tradition, die bis ins 17. und 18. Jahrhundert zurückgeht. [88] Die Funktion dieser Aquarelle wurde von Paul Laurencin-Chapelle in seiner Studie über das Kriegsarchiv überdeutlich formuliert: "Die sehr sehenswerte und doch beinahe unbekannte Sammlung von Aquarellen, Entwürfen und Skizzen des Kriegsministeriums gehört zu den historischen Archiven durch die Natur der Funktion, die sie erfüllt hat, wie auch durch diejenige, die sie für Historiker noch erfüllen soll. Sie besteht aus einigen Ölbildern, und einer großen Zahl von Aquarellen, Entwürfen und Skizzen mit Darstellungen von Schlachtfeldern, Schauplätzen von Gefechten und Kriegsszenen, in Gesamtansichten oder einzelnen Episoden. Vermittels des Bleistifts, der Feder oder des Pinsels erwecken diese Werke die Erinnerung an eine gewisse Anzahl der ruhmreichen Tage unseres Militärs. Diese Werke sind möglichst getreue Wiedergaben der Ereignisse, die sie darstellen, und sie wurden nicht nur ausgeführt, um neben schriftlichen Dokumenten, interessante Erinnerungen statistischer Art zu bilden, sondern sie sollen die schriftlichen Berichte und Erzählungen erläutern, verdeutlichen und die Urteile durch die Ansichten der Schauplätze festigen. Sie geben dem militärischen Publikum eine lebendige und genaue Vorstellung der Truppenbewegungen, der Bereitstellungsräume und der Kampfgebiete, und gleichzeitig eine Darstellung der Positionen der Truppen in den aufeinanderfolgenden Phasen des Kampfes.

Viele dieser Bilder sind gewissermaßen belebte Pläne der militärischen Aktionen. Nach einem Wort des Generals Pascal Vallonge haben sich die Künstler nicht nur bemüht, die Schauplätze auf möglichst genaue und anschauliche Weise darzustellen, sondern auch so, daß die Darstellungen unter militärwissenschaftlichem und geographischem Aspekt möglichst nützlich sind." [89]

Im Rahmen dieser Arbeit werden weniger Auftragsarbeiten des Kriegsarchivs als solche des Ministère d'Etat behandelt, weil eine geringere Anzahl von ihnen auf dem Salon ausgestellt wurde, als von den anderen, die vom Format und von der Thematik her wirkungsvoller waren.

Liste der Aufträge vom Dépot de la Guerre zwischen 1855 und 1861:

Salon von 1855:

.....

Salon von 1857:
Jumel de Noirettere: Prise de Sébastopol Bataille de Traktir

Salon von 1859:
Gobaut: Bataille de Trkatir sur la Tchernaia
Jumel de Noireterre: Bataille de Balaklava
Jung: Bataille d'Ink_ermann

Salon von 1861:

.....

Die Künstler haben sich also bemüht, die Landschaften möglichst exakt darzustellen, um den Bildern möglichst großen militärtheoretischen und topographischen Nutzen zu verleihen.

3. Thematische Typologie der Bilder

3.1 Kriegsschauplatz: Topographische Darstellungen

A. Landschaften im panoramatischen Überblick

Diese Gruppe von Bildern zeigt keine Kämpfe und militärische Aktionen, sondern die Anordnung der Truppen und die belagerte Stadt, eingebettet in weiträumiges Gelände. Es wird also nicht die Schlacht dargestellt, sondern die militärisch-strategische Situation unmittelbar davor. Zwei Arten solcher topographischen Darstellung lassen sich unterscheiden: die "vue panoramique" und das Panorama. Beide Bildtypen erforderten eine genaue Kenntnis des Geländes und entstanden anhand von schriftlichen, zeichnerischen und photographischen Dokumenten. Das künstlerisch-malerische Moment tritt hinter dem dokumentarischen zurück.

a) Die panoramische Ansicht (vue panoramique):
Die Tradition der panoramischen Ansicht geht wahrscheinlich auf die Arbeitsprinzipien des Generals de Vault zurück, der das Kriegsarchiv von 1761 bis 1790 leitete, und größten Wert auf authentische Dokumente legte. Die Gattung gewann aber vor allem an Bedeutung, als sich die republikanischen Armeen bildeten, vielleicht auch unter dem Einfluß Bonapartes.

"Reproductions aussi fidèles que possible des événements qu'elles retracent, ces peintures n'ont pas été exécutées seulement pour constituer, à côté des documents écrites, des souvenirs intéressants, d'ordre artistique, mais elle doivent compléter les rapports et les récits pour les éclaircir, les développer, fixer les jugements par la vue des lieux d'action. Elles donnent au public militaire une idée frappante et précise des mouvements de terrain, des lieux de formation et d'action et en même temps une représentation des positions des troupes aux phasés successives du combat." 90)

Es wurde bereits gesagt, daß die Auftragsbilder des Ministère d'Etat und die des Kriegsarchivs mitunter typologisch ähnlich sind. Dies trifft für die vier Beispiele von panoramischen Ansichten zu, die nachfolgend beschrieben werden. Zwei von ihnen wurden vom Ministère d'Etat bei Durand-Brager bestellt, die beiden anderen wurden von Noireterre und Gobaut im Auftrag des Kriegsarchivs angefertigt:

Abb. 1, 2 1. und 2. Beispiel: "Panorama des attaques de gauche" Zwei panoramische Ansichten von Durand-Brager haben gemeinsam diesen Titel. Sie gehören zu einer Reihe von insgesamt 21 Bildern über den Krimkrieg. Diese haben den Sammeltitel "Siège de Sébastopol - Octobre 1854 à Septembre 1855". Im Livret des Salons haben sie als gemeinsame "notice historique" einen Auszug aus der "Expédition de Crimée" von Baron de Bazancourt:

"Nachdem der Laufgraben am 9. Oktober eröffnet worden ist, wurde unter dem Feuer der Festung und trotz der Ausfälle der Belagerten 330 Tage lang gearbeitet. An mehreren Punkten wurden bis sieben Parallelen angelegt. Nachdem das Feuer am 17. Oktober 1854 eröffnet, und die Stadt am 8. September 1855 eingenommen wurde, dauerte das Bombardement von Sewastopol 322 Tage." 91)

Zu den beiden Bildern unter dem Titel "Panorama des attaques de gauche" findet sich im Livret je eine dreißig Zeilen lange "notice". Die Notizen wurden von Durand-Brager selbst verfaßt und in der Zeitung L'Illustration veröffentlicht. Sie enthalten eine genaue Beschreibung der auf den Bildern dargestellten strategischen und topographischen Gegebenheiten. Die Bilder sind zwei lange, aneinander anschließende Querformate. Sie stellen eine panoramische Ansicht aus der Vogelperspektive dar. Alles ist mit äußerster Genauigkeit ausgeführt: Die Gestalt und die Höhe der Hügel, die Lage der Forts, die Stadt Sewastopol und die Reede davor. Nur Wölkchen von Pulverdampf an verschiedenen Stellen erinnern an den kriegerischen Anlaß der Bilder.

Abb. 1 Das eine der beiden Bilder mit dem Titel "Panorama pris de l'observatoire du maréchal Canrobert" zeigt den Blick von einem Punkt aus, der den besten Überblick über die Stellungen der Alliierten gewährte. Links außen die Zentralbastion und die Quarantäne-Bastion, dann die Schlucht der Stadt ("Ravin de la Ville") und die Mât-Bastion. In der Mitte die Arsenal-Schlucht und der Grüne-Mamelon.

Abb. 2 Das zweite Bild "Panorama pris de l'extrême gauche des attaques" zeigt links das Genueser-Fort, das Lazarett und die Quarantäne-Buchtmit dem Quarantäne-Fort und dem Konstantin-Fort.

Abb. 3 3. Beispiel: "Prise de Sébastopol" von Jumel de Noireterre. Das Bild, das die Einnahme von Sewastopol darstellt, ist als Auftragsarbeit für das Kriegsarchiv entstanden. Ähnlich wie auf den beiden Bildern von Durand-Brager wird die Landschaft sehr genau wiedergegeben, doch ist das militärische Moment eher wahrnehmbar: In der linken Bildhälfte sind die Truppenkolonnen in ihren Breitstellungsräumen genau zu erkennen. Links im Vordergrund kümmern sich ein Soldat und eine Marketenderin um zwei verwundete Soldaten. Im Hintergrund ist in der Mitte die Stadt Sewastopol und rechts die Bucht zu sehen.

Abb. 4 4. Beispiel: "Baitaille de Traktir, sur la Tchernaia" v. Gobaut Als Auftragsarbeit des Kriegsarchivs ist dieses Aquarell vorwiegend wegen der Topographie des Geländes wichtig. Die Truppen sind aber dabei schon im einzelnen erkennbar. Ein kurzer Kommentar zu dem Bild findet sich im Livret des Salons von 1859:

"Les divisions Herbillon, Camou et Faucheux prennent l'offensive et rejettent les Russes au-delà de la Tchernaia." 92)

Im Hintergrund erstreckt sich ein weiträumiges Hügelgelände. Rechts davor die französischen Truppen, und in der Mitte die Maison Blanche rechts des Flusses Tchernaia.

b) Das Panorama

Unter Panorama versteht man ein Rundgemälde, das dem in seinem Mittelpunkt im Halbdunkel befindlichen Betrachter die Illusion eines weiten Horizontes vermittelt. Die frühesten Panoramen wurden im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in London und Paris gezeigt. Ihre Gegenstände waren Stadt- und Schlachtenansichten. Ein Panorama zeichnet sich vor allem durch seine Maße aus, die ungefähr 15 Meter in der Höhe und 122 Meter im Umkreis betragen. Es hat eine Fläche von etwa 1 800 Quadratmetern. Die Figuren und Gegenstände im Vordergrund sind in Naturgröße dargestellt. 93) Das eigentliche Schlachtenpanorama, "panorama militaire" genannt, verdankt man dem Colonel Langlois, der vor allem durch seine "Schlacht an der Moskwa" und "Schlacht bei Borodino" populär wurde. Langlois kam auf den Gedanken, das Panorama für die Schlachtdarstellung zu verwenden, als er im Jahre 1824 ein Panorama von Pierre Prévost besichtigte. Dabei fiel ihm auf, in welchen räumlichen Dimensionen eine Geschichtsszene dargestellt werden konnte. 1829 baute er das größte Panorama, das man bis dahin gesehen hatte, und verwirklichte dabei entscheidende Verbesserungen: "Damit der Beschauer ganz in die Darstellung des Panoramas hineinversetzt werde, ließ er die Leinwand weg, die sich sonst von der Beschauerplattform bis zu dem Gemälde erstreckte, und ersetzte

sie durch modellhafte Elemente wie z.B. ein Schiff, einen Hügel oder ein Palais, mit eingestreuten Verbindungsstücken und realen Gegenständen bis zur Leinwand des Panoramas." [94]

Die Panoramen wurden zuerst im Marais, dann in der von Hittorf gebauten Rotunda des "Carré Marigny" auf den Champs-Elysées gezeigt. Als 1855 die Rotunda für die Weltausstellung in Beschlag genommen wurde, baute man eine andere an der Ecke der Avenue des Champs-Elysées und der Avenue d'Antin. 1860 wurde Langlois' Panorama "Die Einnahme von Sewastopol" eingeweiht. Leider sind davon keine Teilabbildungen aufzuspüren.

Der Auftrag zum Panorama von Sewastopol.
Aus der Vorlage zur endgültigen Satzung der "Société des Panoramas" vom 21. Dezember 1858 wird deutlich, daß der Kaiser den eigentlichen Anstoß zur Schaffung dieses Panoramas gegeben hat: Er wollte die Erinnerung an den denkwürdigen Feldzug in der Krim durch ein Panorama verewigen, das alle Einzelheiten dieser gigantischen Belagerung von Sewastopol hervorhebt. Dabei wies er auf die napoleonische Tradition mit den Panoramen von Moskau, von Eylau und von den Pyramiden. [95] Die finanzielle Unterstützung von offizieller Seite kam aber erst, nachdem Langlois die "Société" gegründet hatte, und diese Gesellschaft mit ihren Einnahmen nicht im Stande war, das Projekt allein zu finanzieren. Durch den Ministerialerlaß vom 7. Mai 1859 und vom 29. März 1860 wurde jeweils eine Subvention von 15 000 Francs bewilligt. [96]
Die Gesichtspunkte für diese Bewilligung der Unterstützung sind in der schon erwähnten Satzungsvorlage ersichtlich. Das Ziel dieser Gesellschaft liegt fest: "réaliser les intentions de Sa Majesté", das heißt,

einerseits die Erinnerung an die edlen Taten bewahren, andererseits durch das Prestige der Malerei, durch die exakte Genauigkeit der Kriegsschauplätze die Übersicht und die Details der Belagerung von Sewastopol und der großen Kriegsereignisse wiederzugeben, "afin de développer tout ce qui peut ennoblir les coeurs et exalter les esprits pour le bien." [97]

B. Landschaftsausschnitte:

Ansichten von Dörfern und Gesamtansichten von Befestigungsanlagen

Allgemeine Bemerkung: Darstellungen dieser Gruppe zeigen Ansichten von Dörfern, Häfen, Gräben oder Bastionen, zum Teil auch mit Soldaten. Der Soldat wird in seinem Tätigkeitsbereich gezeigt. Wichtig ist dabei der einzelne Mensch und das Gelände, in dem er sich bewegt, also das strategische Element. Die Auswahl der Landschaftsausschnitte ist nicht beliebig: Es handelt sich durchweg um äußerst wichtige Orte in der Geschichte der Belagerung von Sewastopol, die zu einem bestimmten Zeitpunkt festgehalten worden sind. Ihre strategische Relevanz wird meistens vom Künstler selbst in seiner "notice explicative" hervorgehoben.

Abb. 5-16 Durand-Brager ist der Hauptvertreter dieser Darstellungen. In einem Artikel über die "Einnahme von Sewastopol" schreibt Théophile Gautier: "M. Durand-Brager a mis l'homme à l'échelle du paysage et le soldat en proportion avec la guerre; mais en s'astreignant à l'exactitude d'une carte topographique et d'un plan de fortification, il a su sauvegarder les qualités du peintre." [98] Aus der schon genannten Reihe von 21 Bildern sollen hier zwei Bilder zur Illustration dienen. Diese Bilder von Durand-Brager und die oben

besprochenen gehören zu einem größeren Auftrag des Ministère d'Etat, der 21 Bilder umfaßte. Sie wurden im Salon von 1857 ausgestellt, 1858 für 20.000 Francs gekauft und in der Salle de Crimée aufgehängt. [99]

Abb. 10 1. La Maison des Carrières
Das verfallene Haus steht rechts im Vordergrund, links davon ziehen Soldaten vorbei. Links im Vordergrund ein runder Bau. Zu dem Haus gibt Durand-Brager folgende Erläuterungen: "Der Bauernhof hatte seinen Namen von den zahlreichen Steinbrüchen, die ihn umgaben. Er stand an der linken Böschung der Quarantäne-Schlucht und nur einige hundert Meter von ihm entfernt. Vor der Belagerung war er noch ein schönes Haus mit Weinbergen und mit einem ertragreichen Garten." [100]
"Er diente zuerst als Lazarett für die Schützengräben wurde dann aber evakuiert, weil er in der Reichweite des feindlichen Feuers lag, und in einen Militärposten umgewandelt. Die Wache der Schützengräben mußte ihn immer passieren, um ihre Posten zu erreichen." [101]

Abb. 14 2. Batterie de fusées de Streletzka
Links im Schützengraben die Batterien für die Raketen, rechts der Mörser. Dabei einige Soldaten. Im Vordergrund liegen verschiedene Gegenstände: Kanonenkugeln, zwei Holzkisten, ein Faß und Schanzkörbe. Durand-Brager erläutert die wichtige Rolle dieser Batterie:
"Gleich zu Beginn der Belagerung von Sewastopol legte die von dem Schiff "Caton" unterstützte Bombardiergaliote "Le Vautour" in der Bucht von Streletzka quer vor Anker und warf in kurzen regelmäßigen Abständen mit Mörsern 32 cm-Bomben nach Sewastopol. Als diese Bombardiergaliote wegen notwendiger Reparaturen zum Geschwader zurückkehren mußte, zeigte sich, daß als Ersatz eine starke Batterie und ein Mörser in Stellung gebracht

werden mußte. Bei der Bombardierung am 16., 17. und 18. Juni beschoß die Batterie den Platz mit Zündern, die mehrere Brände verursachten und das Fort Nicolas fast gesprengt hätten." [102)]

3.2. Darstellungen von Militärpersonen

A. Schlacht im panoramatischen Überblick

Die Darstellung der Schlacht im panoramatischen Überblick geht auf die Schlachtdarstellung des Manierismus in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts und der Barockzeit zurück, nachdem die Bemühungen der Künstler um die Darstellung des Menschen im Kampfgetümmel in Leonardos Fresken zur Anghiari-Schlacht ihre ausgedehnteste Verwirklichung gefunden hatten. "Die Darstellung einer Schlacht in einer weiten Landschaft mit topographischen Angaben, war bedingt durch den Willen einer genaueren Artikulation der einzelnen Phasen des Kampfablaufs." [103)] Das Kompositionsprinzip ist einfach und kompliziert zugleich. Es ist einfach, weil es einen schnellen Überblick verschafft (Überschaubild) kompliziert wegen der Vielfalt der Einzelheiten, aus denen sich das Bild zusammensetzt. Meistens entfaltet sich oder drängt sich eine Menschenmasse mit z.T. schwer erkennbaren Einzelgestalten vor einer Landschaft von Bergen oder Felsen, die den Hintergrund bilden. Keine Figur oder Figurengruppe ist dadurch besonders herausgehoben, daß sich die Handlung um sie konzentrieren würde. Die Handlung ist nicht auf einem Punkt zentriert, sondern nimmt die ganze Bildfläche in Anspruch, und wird wie von einem erhöhten Standpunkt gesehen dargestellt. Die ausgewählten Beispiele sollen verschiedene Möglichkeiten in der Ausführung dieses Genres zeigen.

Abb. 17 1. Bataille de l'Alma von Bellangé
Dargestellt wird der Moment, wo der Marschall de Saint-Arnaud den Angriff gegen die Stellung des Telegraphen, die Mitte der Russen, befiehlt. Links ersteigen die Divisionen die Höhen der Alma, während rechts eine Gruppe von Offizieren und Generalen in Richtung der Hügel reitet. Im Vordergrund schieben und ziehen Soldaten schwere Kanonen. Im Livret vom Salon 1855 steht eine kurze Erklärung zu dem Bild, die aber nicht wesentlich zum besseren Verständnis beiträgt. [104] Das Bild wurde vom Ministère d'Etat bestellt und noch im selben Jahr für 8 000 Francs gekauft. [105]

Abb. 18 2. Attaque et prise du Mamelon-Vert et des Ouvrages Blancs von Protais
Der Grüne-Mamelon liegt im Hintergrund, in Rauch eingehüllt. Zwei Angriffskolonnen bewegen sich auf ihn zu, so daß alle Figuren dem Zuschauer den Rücken zuwenden, bis auf die Jäger im Vordergrund, die man von der Seite sieht. In ihre Reihe schlägt rechts eine Kanonenkugel ein. Links ganz im Vordergrund verbindet ein Zuave sein verwundetes Bein. Die lange Bildbeschreibung (17 Zeilen) des Livret vom Salon 1859 stammt wieder aus einem offiziellen Kriegsbericht und ist für den Zuschauer kaum hilfreich, da die Erklärung sich vor allem auf die Handlung im Hintergrund bezieht. [106] Das Bild wurde durch den Ministerialerlaß vom 20. Juni 1859 für den Preis von 5 000 Francs erworben. [107]

Abb. 19 3. Die Schlacht von Balaklava von Philippoteaux
Der genaue Titel lautet: "Charge des chasseurs d'Afrique, au combat de Balaklava, le 25 octobre 1854." Hier wird eine Episode aus dem Ende der Schlacht dargestellt, als die französischen Chasseurs d'Afrique ihre englischen Verbündeten geschlagen sahen. Sie preschten auf der linken Flanke nach vorn, um die britische Kavallerie herauszuhauen. Sie griffen die Batterie an, von der die britische leichte Kavallerie unter Flankenfeuer genommen wurde und die weiter oben auf dem Hügel stand; sie brachen in die Geschützstellungen ein, säbelten die Kanoniere nieder und zogen sich dann zurück. Das Bild ist eine Illustration zu einem Bericht von General d'Allonville, der diese Kavallerieregimenter befehligte. [108)]
Philippoteaux erhielt vom Ministère d'Etat den Auftrag für das Bild, das für das Historische Museum in Versailles bestimmt war. Erst ein Jahr nachdem er das Bild auf dem Salon von 1859 ausgestellt hatte, wurde ihm ein Teil seines Honorars ausbezahlt, den zweiten Teil erhielt er 1861. Die Gesamtsumme betrug 5.500 Francs. [109)]

Abb. 20 4. Die Schlacht bei Kanghil von Couverchel
Das Bild stellt den Angriff der 4. Husaren-Schwadron unter der Führung der Generale de La Martière und Walsin Esthérazy dar. Die Husaren überrennen die russische Schwadron und ihre Geschütze. Im Vordergrund ziehen zwei fliehende Russen eine Kanone. Im Hintergrund links die Häuser von Eupatoria, rechts das 7. Dragonerregiment, das der General d'Allonville noch in Reserve hält. Auf dem Hügelchen steht zu Pferde der Generalstab mit dem General d'Allonville und dem Oberst Joinville.

Der Auftrag vom Ministère d'Etat erfolgte auf eine Empfehlung des schon genannten Generals d'Allonville mit folgendem Wortlauf:

"Je me fais un plaisir de rendre à M. Couverchel la justice qui est due à son oeuvre sous le double rapport; le site, les dispositions de troupes et les portraits des principaux acteurs sont exactement reproduits. Je n'hésite pas à certifier à votre Excellence que considéré à ce point de vue, le tableau mérite d'être l'objet d'encouragement de la part du gouvernement." 110)

Erst im Dezember 1860 kam der Ministerialerlaß heraus, der den Preis des Bildes auf 2 500 Francs festsetzte. Diese Summe sollte dem Künstler erst im Jahr darauf ausbezahlt werden. 111)

B. Entscheidende Schlachtepisoden

Allgemeine Bemerkung: Im Gegensatz zur Darstellung der Schlacht im panoramatischen Überblick will die Darstellung einer entscheidenden Schlachtepisode keinen Überblick über Gelände und Truppen geben, sondern ein hervorragendes Ereignis, eine besondere Phase der Schlacht in einem relativ begrenzten Ausschnitt schildern. Diese Art von Darstellung fand Anfang des 19. Jahrhunderts mit den Bildern von Gros einen Höhepunkt. In fast all seinen Bildern bildete eine Hauptepisode, eine Hauptgruppe den Vordergrund, in der wiederum die Hauptfigur, der "Held" stand, auf den sich die ganze Aufmerksamkeit richtete und konzentrierte. Die Handlung selbst, die Schlacht insgesamt, spielte sich im Hintergrund ab. Die Künstler im Second Empire verwirklichten diesen Bildtyp nur noch selten. Diese Darstellungsweise ist nicht mehr gefragt, weil sie die Forderungen nach historischer Treue und militärisch-strategischer Genauigkeit nicht erfüllt. Der Anspruch, die Schlachtepisode mit protokollarischer Wahrheit beschreiben zu wollen, führt dazu, daß die Künstler immer mehr zu einer Auflösung der Hauptepisode in mehrere kleinere Episoden kommen. Die entscheidende Episode wird in eine

Serie von Episoden zerlegt, die aneinander gereiht sind. Die Komposition ist dann nicht mehr auf eine Figur oder eine Gruppe zentriert.

Beispiele: Die vier großformatigen Bilder, die uns als Beispiele dienen, sind alle im Auftrag des Ministère d'Etat entstanden. Sie sollen die bereits beschriebene Tendenz deutlich machen, obwohl sie sich in ihrer Komposition doch unterscheiden - worauf später genauer eingegangen wird. Gemeinsam bleibt die unzentrierte Komposition, der Mangel an Einheit, der "feuilletonistische" Eindruck. Dies erklärt vielleicht die für jedes Bild besonders lange "notice historique". Es handelt sich um die
Abb. 21-23 drei Bilder von Yvon zu der Belagerung von Sewastopol
Abb. 24 und um die "Bataille de l'Alma" von Pils.

a) Yvons Bilder über die Belagerung von Sewastopol

Die drei Monumentalbilder von Yvon über die Belagerung von Sewastopol wurden zwar als zusammengehörig konzipiert - jedes zeigt nämlich eine Episode derselben Schlacht -, sie wurden aber einzeln vom Ministère d'Etat bestellt und in zwei verschiedenen Salons - 1857 und 1859 - ausgestellt. Ein Grund dafür liegt wahrscheinlich darin, daß Adolphe Yvon sich schwer getan hatte, in einem Jahr 25 Meter Leinwand zu füllen. Möglich ist auch, daß das Ministère d'Etat es vorzog, das Budget zu schonen und daher die großen bzw. die teuersten Aufträge auf mehrere Jahre zu verteilen. Yvon wurde durch Erlaß vom 7. Juli 1856 für ein Honorar von 20 000 Francs damit beauftragt, das
Abb. 21 Bild "Prise de la tour Malakoff" zu malen. Es stand dabei fest, daß dieses Bild für die "Galeries historiques" von Versailles bestimmt war. Obwohl das Honorar von 20 000 Francs der Summe entsprach, die De Mercey in seinem Vorbericht für solche Bilder ersten Ranges vorsah [112], wurde es ein Jahr später in dem

Erlaß vom 23. Juli 1857 auf 25 000 Francs erhöht. Der Zusatz von 5 000 Francs wurde dadurch begründet, daß der alte Preis in keinem Verhältnis zum Umfang des Werkes stehe. [113)]

Abb. 22, 23

Die beiden anderen Bilder - "La Gorge de Malakoff" und "La Courtine de Malakoff" - wurden durch zwei verschiedene Erlasse (vom 1.2. und vom 17.2.1858) bestellt. Das Honorar wurde auf je 20 000 Francs festgesetzt, und anscheinend auch nicht mehr verändert. Offensichtlich wurde Yvon ebenfalls dazu beauftragt, einen geeigneten Platz für die drei Bilder im Versailler Museum zu finden: In einer Notiz vom 19. Oktober 1857, die Yvon an den Minister richtet, entwickelt er einen ausführlichen Plan zur Aufstellung seiner drei Bilder mit Berücksichtigung der anderen offiziellen Bilder zum Krimkrieg. [114)]

Abb. 21

1. Prise de la tour Malakoff
Am Gipfel des Hügels Malakoff steht der General Mac Mahon auf seinen Säbel gestützt. Er ist von seinen Generalstabsoffizieren und Adjutanten umgeben: Oberst Lebrun, Major Boul, Hauptmann Loysel, Broye und Baux, Leutnant d'Harcourt. Zu seinen Füßen fällt der tödlich getroffene Oberst de la Tour-du-Pin. Links von General Mac Mahon hält der Gefreite Lihaut vom 1. Zuavenregiment die französische Fahne. Von jeder Seite des Zentralhügels von Malakoff erzwingen die französischen Truppen den Durchbruch. Links stürzt sich ein Kanonierkommando unter der Leitung des Artilleriehauptmanns Crouzat auf die feindlichen Geschütze. Im Vordergrund führt der am Kopf verletzte Oberst Collinau mit seiner Pistole in einer Hand und seinen Säbel in der anderen seine Zuaven an.

Auf dem linken Hügel erscheint der Trompeter Baudot vom 1. Zuavenregiment, der den Angriff geblasen hat. Rechts im Hintergrund auf dem Grünen Mamelon weht bereits die französische Fahne. Im Hintergrund von links nach rechts sind die Schlucht von Carenage, das Tal der Tchernaia, das Plateau von Inkermann, der Grüne Mamelon, die Redoute Victoria zu sehen und ganz hinten das Vorgebirge von Balaklava.[115)]

Abb. 22 2. La Gorge de Malakoff

Im Hintergrund links liegen die Stadt und der Hafen von Sewastopol. Von dort steigen die russischen Truppen herauf. Rechts auf einer Anhöhe steht General Vinoy auf seinen Säbel gestützt und leitet die Truppenbewegungen. Mitten in den Rauchwolken der verbrannten Schanzkörbe weht die französische Fahne. Dort spielt ein Araber Melodien auf seiner Flöte. Das 2. Voltigeurregiment und die Türkos stürmen unter dem Befehl des Hauptmanns Champion mit gezogenem Säbel. Sie werden von dem Leutnant Miallion angeführt, der in jeder Hand eine Pistole hält. Im rechten Teil formieren sich die Zuaven unter Leitung des Hauptmanns Mutrécy in geschlossener Kolonne.[116)]

Abb. 23 3. La Courtine Malakoff

Im Vordergrund in der Mitte liegt der verwundete General Bosquet auf einer Bahre. Ein Zuave, der am Boden liegt, küßt ihm die Hand. Der General ist von mehreren Offizieren umgeben und wird vom Generalarzt Legouest gestützt. Hinter ihm steht der Feldwebel Rigodit, der eine Fahne trägt. Rechts im Vordergrund schlagen die Trommler den Angriff, während die Grenadiere aus den Schützengräben herausstürmen. Im Hintergrund links der Grüne Mamelon und unterhalb von ihm Truppenkolonnen.[117)]

Abb. 24 b) Bataille de l'Alma von Isidore Pils

Pils erhielt durch Erlaß vom 17. Juli 1857 den Auftrag für das Bild. Es war für das Historische Museum in Versailles bestimmt. Als Honorar waren 20 000 Francs vorgesehen. Erst zwei Jahre später war das Bild fertiggestellt und wurde dann beim Ministère d'Etat abgeliefert. [118] Der Vordergrund zeigt den General Bosquet, seine Offiziere und seinen Fahnenträger, wie sie zu Pferde die Alma durchqueren. Vor ihnen waten fünf Türkos mit geschulterten Gewehren im knietiefen Wasser. Ein weiterer, der schon das Ufer erreicht hat, ist niedergekniet und beugt sich zum Wasser hinunter, um seine Kürbisflasche zu füllen. Ein mit Pferden bespanntes Geschütz wird gerade über die Uferböschung hinaufgezogen. Einige Soldaten schieben mit. Rechts daneben steigen Trommler der Türkos bergauf. Ihre Instrumente haben sie über die Schulter gehängt oder tragen sie seitlich an der Hüfte. An dem Hang rechts im Hintergrund ziehen Truppen und Artilleriegespanne bergauf. In der Mitte überqueren weitere Artilleriegespanne den Fluß. In der Ferne ist eine große Zahl von Marschkolonnen zu erkennen, die den Fluß noch nicht überquert haben. [119]

C. Episoden vor und nach der Schlacht

Allgemeine Bemerkungen: Die Darstellungen, die sich mit Episoden vor und nach der Schlacht befassen, zeigen meistens keine entscheidende Phase einer Schlacht, sondern irgendeine Episode, eine "Anekdote" von dem Schlachtfeld oder aus dem Militärleben. Die Anzahl der dargestellten Figuren ist fast immer gering: eine kleine Gruppe von Soldaten wird Gegenstand der Aufmerksamkeit, nicht mehr der General. Bilder von entscheidenden Schlachtepisoden bestehen aus einer Serie kämpfender Gruppen, und die Künstler brauchten für ihre Darstellung eine genaue Kenntnis der historischen Fakten.

Im Gegensatz dazu brauchen Darstellungen von Episoden vor und nach der Schlacht keine lange "notice historique"; die Themen waren für jeden verständlich und in keiner Weise für den Krimkrieg typisch.

Dieser Bildertypus entwickelte sich im 19. Jahrhundert und ist im Unterschied zu früheren Kunstepochen ihm eigentümlich. Die Erfindung der Lithographie bewirkte eine sehr weite Verbreitung dieser Bilder. Die Lithographie "kam eben recht, um der Darstellung militärischer Szenen, nach der die Nation in der wehmütigen Erinnerung ihres erloschenen Glanzes Verlangen trug, in alle Schichten der Bevölkerung Eingang zu verschaffen. Hatten sich ihrer schon Géricault und H. Vernet zu solchen Zwecken bedient, so fanden sich in Charlet und Raffet zwei Künstler, die sich ihr fast ausschließlich widmeten und durch ihre Hunderte von Blättern, welche das Soldatenleben in seinen komischen wie in seinen ernsten und schweren Situationen schildern, in Frankreich einen ungewöhnlichen Ruf mit Recht erlangt haben." [120)]

Diese Darstellungen, die zunächst als Lithographien erscheinen, werden im Laufe der Jahrzehnte mehr und mehr auch zum Gegenstand der Malerei. Während des Second Empire nehmen sie an Bedeutung zu und ersetzen allmählich die "heroischen" Szenen. Besonders deutlich wird diese Tendenz gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Beispiele: Die beiden ausgewählten Beispiele sollen verschiedene Möglichkeiten der Darstellung von Szenen aus dem Soldatenleben zeigen. Themen sind verwundete Soldaten oder Soldaten bei dienstlichen oder außerdienstlichen Tätigkeiten. Auch bei diesem Bildtyp treten Mischungen mit den vorher beschriebenen Typen auf.

1. Les chirurgiens français pansant les blessés russes à la bataille d'Inkermann von Rigo

Abb. 25 Das Bild soll einen knappen Satz aus einem Kriegsbericht illustrieren: "On a vu des blessés russes tellement attendris des soins qu'on leur prodiguait qu'ils baisaient les mains ensanglantées du chirurgien qui les pansaient." In der Mitte steht der Chefarzt der Orientarmee, dessen linke Hand von einem russischen Verwundeten, der auf einer Bahre liegt, geküßt wird. Im Hintergrund Zelte und weitere Verwundete. Das Ministère d'Etat bestellte dieses Bild durch Erlaß vom 10. Januar 1856 für ein Honorar von 3 000 Francs. [121]

2. Le Salut d'adieu von H. Bellangé

Abb. 26 Im Livret des Salon von 1859 findet sich keine spezielle Notiz. Louis Auvray gibt eine kurze Beschreibung des Bildes in seinem Kommentar zu der Ausstellung:

"Un officier supérieur de zouaves vient d'être tué, deux zouaves l'emportent couché sur un brancard et recouvert de son caban; partout sur son passage les zouaves cessent le feu et font face au convois pour rendre, par le salut militaire, un dernier hommage de respect et de regret au courage malheureux." 122)

Das Bild wurde durch Erlaß vom 7. Juli 1859 für 6 000 Francs vom Ministère d'Etat (et de la Maison de l'Empereur) angekauft. [123]

3. L'Aumônier blessé von Tabar

Abb. 27 Zu dem Bild existiert keine "notice historique". Es stellt zwei Soldaten dar, die einen verwundeten Feldkaplan tragen. Sie haben ihre Gewehre mit aufgepflanztem Bajonett umgehängt. Der vordere Soldat mit Käppi hat die Beine des Verwundeten über seine Schultern gelegt. Der hintere Soldat hält ihn am Oberkörper, wobei der rechte Arm des Verwundeten um seinen Nacken gelegt ist. Die Gruppe der drei Männer ist im linken Profil zu sehen und von Rauchwolken umgeben. Auf der Erde links liegen drei Kanonen-

kugeln. Obwohl das Bild auf dem Salon von 1857 ausgestellt war und bereits im November desselben Jahres dem internationalen Husarenmuseum in Tarbes geschenkt wurde, datiert der Erlaß über den Ankauf des Bildes für 3 000 Francs erst vom März 1858. [124)]

4. Die Künstler der Auftragsbilder: Soziale und künstlerische Herkunft

Die meisten Militärmaler der hier behandelten Epoche stammen aus Handwerker- oder Künstlerfamilien des mittleren Bürgertums. Die Entwicklung zum Produzenten für den Hof bedeutete zwar eine finanzielle Besserstellung, aber auch eine ökonomische Abhängigkeit und folglich eine künstlerische Parteilichkeit. Aus den Hinweisen über die Aufträge wird klar, daß zwischen dem Staat als Förderer und den Militärmalern eine Herrer-Diener-Beziehung bestand. Die Maler konnten ihre Interessen nicht von denen ihrer Auftraggeber trennen, sie regredierten zu bloßen Funktionären, die die Anordnung einer "Elite" ausführten. Die soziale Anerkennung der Militärmaler drückte sich darin aus, daß viele von ihnen den Orden der Ehrenlegion erhielten und Lehrer an der Ecole des Beaux-Arts oder Mitglied des Institutswurden.

Betrachtet man die Ausbildung, die diese Künstler genossen haben, so fällt sofort eine gewisse Kontinuität auf. Die Lehrer der Militärmaler waren den mächtigen Traditionen der David'schen Schule entwachsen und rekrutierten sich aus den Schülern von Gros und Pierre Guérin: Léon Cogniet, François Picot, Paul Delaroche, Horace Vernet und Thomas Couture, um nur die wichtigsten zu nennen. Die meisten Militärmaler sind aber aus zwei berühmten Ateliers hervorgegangen: sieben von

ihnen (Barrias, Charpentier, Fontaine, Meissonier, Philippoteaux, Rigo und Sorieul) haben bei Cogniet gelernt, vier (Couverchel, Massé, Pils und Rivoulon) bei Picot. Durch seine langjährige Tätigkeit an der Ecole des Beaux-Arts, die er bis 1863 innehatte, hat Cogniet [125] einen starken Einfluß auf die Malerei dieser Zeit ausgeübt. F. Th. Vischer führt in seiner Ästhetik das Bild "Episode aus dem bethlehemitischen Kindermord" (1824) als Musterbeispiel für die Wahl des fruchtbarsten Momentes an. [126] Dies Konzept war für die Militärmaler entscheidend von Bedeutung. Eine wichtige Rolle für die Ausbildung der Militärmaler spielte auch Paul Delaroche. [127] Aus seinem Atelier gingen Tabar und Yvon hervor. Delaroche hatte bei Gros gelernt und seit 1831 einen großen Erfolg beim Publikum gehabt. Seine Bilder waren melodramatische Darstellungen von berühmten Persönlichkeiten im Augenblick vor oder nach dem Tod. "Er kann als der Erfinder eines neuen Genres, einer für das Jahrhundert charakeristisch gewordenen Art des Historienbildes gelten: das den Augenblick vor oder nach einem historischen Unglücksfall zeigt." [128] Er war "ein guter Dramatiker, ein beweglicher Regisseur, ein geschickter Bühnenbildner", und diese Eigenschaften gaben ihm die Garantie auf Erfolg. [129] Die gleichen Gestaltungsqualitäten wurden von den Militärmalern ebenfalls verlangt und bis zur Perfektion weitergeführt.

Eine weitere und durchaus umstrittene Persönlichkeit dieser Jahre war Horace Vernet, der Lehrer von Couverchel, Janet-Lange und Langlois. Er war durch seine riesigen Schlachtenbilder der bekannteste Vertreter der offiziellen Malerei der Juli-Monarchie und avancierte zum Hofmaler. "Baudelaire wird an diesem Liebling des Publikums, das an dem mit histo-

rischer Treue Erzählten Vergnügen fand, im "Salon 1846" vernichtende Kritik üben." [130] Obwohl einige Kritiker positive Urteile über Vernets Modernität geben, "finden sich alle wesentlichen Punkte von Baudelaires Kritik verstreut auch bei seinen Kollegen." [131] Vernet "diente" unter Napoleon III. weiter und beteiligte sich an der künstlerischen Darstellung des Krimkrieges. Die Kunstkritiker erwähnten ihn öfters im Vergleich zur neueren Generation von Militärmalern: "Ses successeurs le font apprécier à sa juste valeur, car s'ils n'ont aucune de ses qualités, ils ont en revanche tous ses défauts." [132] Dank ihrer prämierten Lehrer, die fast immer Mitglieder der Jury waren, wurden die Militärmaler rasch in den Salon hineingelobt: "Herr Picot, dessen Atelier den wachsenden Zustrom von Schülern nicht mehr fassen kann, geht mit den Familien solcher Schüler Verpflichtungen über eine rasche Zulassung zum Salon ein. Solche Verpflichtungen hält er stets ein, weil er immer zugegen ist, um seine Kollegen bei der Abstimmung unter Druck zu setzen." [133] Trotz solcher Maßnahmen, die zu einer Weiterführung der traditionellen Bildgattungen beitragen sollten, ließ sich die Überflügelung der Historienmalerei zugunsten der Genre- und Landschaftsmalerei nicht mehr aufhalten.

Couture gehörte zwar nicht so oft zur Jury, aber seine Schüler waren dafür regelmäßig im Salon überrepräsentiert. Im Jahre 1861 waren im Livret mindestens dreißig Maler aus seinem Atelier aufgeführt. Im Laufe der Zeit erlangte er als Lehrer große Bedeutung. [134] Es war Coutures Absicht, "die heroische nationale Kunst von David, Gros und Géricault fortzusetzen. Die führte

ihn jedenfalls in gewissem Maße, zu einer Kunst, die auf der Darstellung der heroischen Aktion basierte." [135] Die Militärmaler des Second Empire sind im Rahmen einer langen Entwicklung zu sehen, deren Wurzeln bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts zurückreichen. "Die Geschichte der Darstellung der Aktion und des Ausdrucks in der französischen Malerei des späten 18. und des frühen 19. Jahrhunderts ist die Geschichte dessen, was man als ihre fortschreitende Theatralisierung, als die zunehmende Usurpierung der Aktion durch das Theatralische und des Ausdrucks durch die Grimasse beschreiben kann. Die wichtigste Gestalt in dieser Entwicklung ist David, und seine frühen, entscheidenden Phasen dokumentieren sich am klarsten in seinen historischen Gemälden." [136]

III. DIE GENESE DER AUFTRAGSBILDER, DIE KÜNSTLER UND IHRE ARBEITSWEISE

Nach der Vorstellung der verschiedenen Typen von Militärbildern im vorigen Kapitel, die vom Kaiser, vom Ministère d'Etat oder vom Kriegsarchiv in Auftrag gegeben oder gekauft wurden, soll der Frage nachgegangen werden, wo und wie diese Bilder entstanden sind. Haben die Künstler reine Phantasiebilder gemalt, oder haben sie sich als Kriegsberichterstatter verstanden ? Waren sie auf dem Kriegsschauplatz oder haben sie nur im Atelier gearbeitet ? Aus der Beantwortung dieser Fragen werden Entstehungsphasen ersichtlich. Die Arbeitsmaterialien - Berichte, Notizen, Zeichnungen, Fotos - eröffnen Einblicke in die Arbeitspraxis der Künstler und in die jeweiligen Entstehungsprozesse der Bilder. Die ermittelbaren Indizien künstlerischer Denk- und Gestaltungsvorgänge werden auf den personalen wie gesellschaftlichen Zusammenhang der Arbeit von Militärmalern bezogen.

Zwei wesentliche Arbeitsphasen sind festzustellen: Während und nach dem Krieg, bzw. auf dem Schlachtfeld und im Atelier.

1. "Arbeitsteilung" zwischen Künstlern im Felde und Künstlern in der Heimat

Die Arbeitsteilung in der Militärmalerei zwischen Künstlern auf dem Schlachtfeld und Künstlern im Atelier ist keine Neuerung des 19. Jahrhunderts; sie hat im Gegenteil eine lange Tradition, die bis ins 17. Jahrhundert zurückreicht.

Dezallier d'Argenville beschrieb schon Van der Meulen als eine Art Reporter oder Kriegsberichterstatter, der immer auf den Kriegsschauplätzen anwesend war:

"Les conquêtes de Louis XIV ... ouvrirent un vaste champ au pinceau de Van der Meulen: il avait l'honneur d'y suivre Sa Magesté et de recevoir ses ordres chaque jour. Défrayé de tout, il dessinait sur le lieu les villes fortifiées, les environs, toutes les différentes marches le l'Armée, les campements, les haltes, les fourrages, les escarmouches et tout l'attirail de la guerre ..." 137)

Dieser Bericht ist freilich nicht ganz zutreffend: Van der Meulen ist zwar Ludwig XIV. auf seinen Feldzügen gefolgt und hat auch gelegentlich eine Schlacht beobachtet, seine Reisen haben aber meistens nach den Ereignissen stattgefunden. 138)

Die Nützlichkeit der Militärmaler, die die Geschichte in Bildern festhielten, wurde dann im 18. Jahrhundert vom Militär erkannt, so daß ein Korps von Schlachtenmalern gebildet wurde, das dem Kriegsministerium unterstand. "Sie folgten den Armeen, machten Skizzen von den Truppenaufstellungen, von den Befestigungen, den Schlachten. Anschließend, wenn die Ruhe wiederhergestellt war, kehrten sie zurück, um das Gelände zu malen, und anschließend schufen sie in ihren Ateliers diese Bilder, welche die königlichen Paläste, die Ministerien oder die Militärakademien zierten. ..." 139)

Ein anderes Beispiel für einen "malenden Reporter" ist der General Louis-François Lejeune. 140) Wenn es über Napoleons Schlachtfeldern Abend wurde, sahen die französischen Soldaten oft einen Pionieroffizier über das Gelände reiten, bewaffnet mit einem Skizzenblock: Lejeune hielt mit dem Bleistift fest, was den Tag bestimmt hatte: Von der Topographie bis zur Karusse des Kaisers, vom Feldherrn bis zur Marketenderin überlieferte sein Zeichenstift Begebenheiten und Schauplatz. Beim Jahresurlaub in Paris verwandelte er die Skizzen in große Gemälde. 141)

Bis zum Krimkrieg hatte sich also in der Arbeitsorganisation der Künstler wenig geändert. Im Second Empire begleiteten einige Künstler die französischen Truppen in die Biwaks und bis in die Schlachten. Einer der berühmtesten

Illustratoren des Krimkrieges blieb Constantin Guys.[142] In den 50er Jahren zog er als Kriegszeichner für die "Illustrated London News" von einem Kriegsschauplatz zum anderen. Dazwischen hielt er sich nochmals längere Zeit in London und Paris auf, wo er über die Volksfeste und Hoffeierlichkeiten seine gezeichneten Berichte anfertigte. 1863 würdigte ihn Baudelaire mit seinen Artikeln im Figaro unter dem Titel "Le Peintre de la vie moderne". Edouard Armand-Dumaresq[143] folgte den französischen Truppen nach Algerien und nach Italien, um ihre Taten durch seine Gemälde zu verherrlichen. Bedeutung hat aber vor allem die Reihe der französischen Uniformen, die er für das Archiv des Kriegsministeriums gezeichnet hat, sowie eine Folge von Lithographien über die kaiserliche Garde. Jean-Adolphe Beaucé[144] nahm ebenfalls an den Feldzügen in Algerien, Syrien, Mexiko, Italien und auf der Krim teil. Ernest Meissonier[145] war 1859 im Generalstab der französischen Armee in Italien. Dort faßte er die Idee, die Kriegstaten Napoleons I. zu malen.[146] Weitere Namen von Militärmalern ließen sich noch aufzählen, doch sollen hier nur diejenigen genannt werden, die im Auftrag des Ministère d'Etat oder des Kriegsministeriums auf der Krim waren.

2. Künstler auf dem Felde

2.1. Hoflieferanten

Nur zwei Militärmaler erhielten den Auftrag in die Krim zu fahren, um dort das notwendige Material für ihre späteren Bilder zu sammeln: Adolphe Yvon und Charles Langlois. Yvon brachte als "Rohmaterial" Skizzen in die Heimat zurück, Langlois dagegen machte Fotoaufnahmen.

2.1.1. Adolphe Yvon

Nachdem der Ministre d'Etat Achille Fould eine mündliche Zusage für den Auftrag der "Prise de Malakoff" an Yvon gegeben hatte, wandte sich dieser an den Chef der Abteilung für die Schönen Künste, Frédéric de Mercey, um die Genehmigung für eine Mission zu erhalten:

"Je viens donc vous prier, Monsieur, de la part de Monsieur le Ministre d'Etat, d'être assez bon pour me délivrer une mission qui m'accrédite auprés des autorités militaires de Crimée afin que toutes facilités et tous enseignements me soient donnés sur le Théâtre des évènements.
Je serais heureux que vous voulussiez bien aussi me faire accorder l'autorisation de m'embarquer sur les navires de l'état, quand il y aura lieu.
Mon intention étant de passer par l'Egypte et l'Asie mineure je vous serais reconnaissant, Monsieur si vous vouliez bien y joindre une lettre de recommandation pour votre consul général à Alexandrie qui me recommandera à ses collègues du Levant." 147)

Wie die Mission ablief, erfahren wir durch die "Souvenirs inédits" Yvons, die er am Ende seines Lebens niederschrieb und seinem Sohn widmete. 148) Von Konstantinopel aus wurde Yvon von zwei anderen Künstlern begleitet: Von dem damals schon berühmten Zeichner Alexandre Bida 149) und von Chardon, 150) einem Schüler von Yvon. Am 11. April 1856 landete die Gruppe in Kamiesch. Nach der Begrüßung durch den General Mac Mahon und den Marschall Pélissier wurde Yvon zu der Festungsanlage von Malakoff geführt. Von diesem Anblick wurde er sehr enttäuscht: Er hatte sich eine riesige und eindrucksvolle Anlage vorgestellt und fand statt dessen nur ein durch Schanzkörbe gedecktes Werk, das nur 15 Meter hoch war. Von dem Turm Malakoff waren nur die Grundmauern übrig. Yvons Beschreibung der ersten Besichtigung ist sehr ausführlich. 151) Seine anschließende Bemerkung, er hätte in diesem Moment die Komposition seines Bildes

gleich erfaßt und sofort in großen Zügen skizziert, wundert dann nicht. Yvon arbeitete dann mit Bida und dem Colonel Langlois Seite an Seite. Sie machten gemeinsame Exkursionen und Forschungen. In seinen "souvenirs" berichtet Yvon über seine Tätigkeiten:

"Les jours s'écoulaient, remplis par mes travaux. J'avais non seulement à relever la configuration des terrains, à noter les mouvements des troupes et les épisodes saillants, mais encore à prendre les portraits des personnages qui devaient jouer, dans mon tableau, les rôles essentiels. J'avais en outre à réunir des documents précis sur les Russes, leur tenue et leur armement." 152)

Im russischen Lager konnte Yvon nicht zeichnen, denn der russische General hatte Befehl gegeben, keine Künstler zuzulassen. Aber der General Vinoy stellte Yvon ein Dutzend kriegsgefangener Russen zur Verfügung. Sie standen ihm Modell für die ganze russische Armee. Yvon fertigte auch eine sorgfältig gearbeitete Ansicht des Turmes von Malakoff in seinem Zustand nach der Schlacht an. Dieses Gemälde, das damals vom Herzog d'Harcourt, dem Neffen des Generals Mac Mahon, erworben wurde, ist leider nicht mehr auffindbar, ebensowenig wie Skizzenbücher, die Yvon in der Krim angefertigt hatte. 153) So bleiben nur die bruchstückhaften Aufzeichnungen, die eine vage Vorstellung der Arbeit auf dem Kriegsschauplatz geben können.

2.1.2. Charles Langlois

Langlois erhielt ebenfalls den Auftrag, in die Krim zu fahren, um dort das Material für ein Panorama der Schlacht von Sewastopol zu sammeln. 154) Ende 1855 zog Langlois in die Krim, wo er sieben Monate blieb und mit dem General Niel 155) alle Festungsanlagen besichtigte. Aus dem Turm von Malakoff nahm er die

Pläne der von den Truppen besetzten Stellungen. Zum ersten Mal wurden Photographien für die Aufnahme von panoramatischen Plänen verwendet. Langlois mußte sich manchmal bei der Anfertigung seiner Skizzen und Fotographien beeilen, denn die Zerstörung und der Verfall von Sewastopol schritten rasch voran. Er sah die Docks, den Binnenhafen und die Schleusen in die Luft fliegen und sogar die Ruinen verwahrlosen und beschrieb diese Umstände folgendermaßen:

"Il y a bien une carcasse de Sébastopol, mais de cette ville si jeune, si coquette et si blanche, il n'y a plus rien. Les Russes la voulaient détruire: ils sont servis à souhait; nos corvées par régiment l'ont achevée avec une régularité parfaite. Nous voyons tous les matins de longues files d'hommes y entrer par toutesles issues, et en sortir chargés de portes, de fenêtres, de solives, de planches, de tout ce qu'on peut y prendre pour orner ou chauffer les camps." 156)

Manchmal mußte Langlois veranlassen, daß der Zerstörungsprozeß aufgehalten wurde, damit er noch die Zeit für eine Zeichnung oder eine Fotographie hatte. 157) Die besten Fotographien, die Langlois aus der Krim zurückbrachte, schenkte er dem Kaiser in einem Luxusalbum. 158) Diese Aufnahmen sind aufschlußreich, was die russischen Waffen anbetrifft: Man kann an den Lafetten und Röhren der Kanonen feststellen, daß es sich fast nur um Marinegeschütze handelte. Bemerkenswert ist die Dichte der Schießscharten, die auf die Heftigkeit schließen läßt, mit der die Sturmtruppen beschossen wurden. 159)

Folgende Fotographien sind von Langlois nachweisbar: 16

Abb. 28
1. Vue des Casernes et de Malakoff
2. Travaux d'approche de Malakoff, du Petit Redan et de la Courtine
3. Vue des Docks

Diese drei Panoramen haben zwei Aufnahmen benötigt, die sich anschließen.

4. Ravin du Carénage

Abb. 29
5. Logements dans les fossés de Malakoff

Abb. 30
6. Fragment de la Grande Courtine

Abb. 31
7. Tour Malakoff
8. Eglise du Cimetière de Sébastopol

Abb. 32
9. Un Logement dans Malakoff

Abb. 33 10. Batterie française à Karabelnaia
Abb. 34 11. Rdoute Canrobert à Inktermann
12. Pièce russe
13. Fragment du Panorama (2)
14. La Maison en croix
15. Ravin de l'Arsenal
16. Pavillon près le Fort St Nicolas
17. Vue du Monastère St Georges
18. Fragment du Panorama (1)
19. Ruines de Karabelnaia
20. Ruine dans le Ravin d'Otschakoff
21. Cimetière du Génie
22. Rochers du Monastère St Georges
23. Caserne de Sébastopol: Entrée des Docks
24. Maison du Général de Salle
25. Logements dans les traverses de Malakoff
26. ohne Titel

Einige Fotographien tragen die Unterschriften von Léon Méhédin oder von Martens. Die beiden waren Gehilfen von Langlois und haben mit ihm diese Aufnahmen gemacht. Méhédin war Berufsfotograf und wurde 1859 auf den Kriegsschauplatz nach Italien geschickt. [161)]

Zwar gehören Langlois' Kriegsaufnahmen zu den allerersten, doch der erste Kriegsfotograf war weder Langlois noch wie öfters angenommen wird, Roger Fenton, sondern ein Rumäne namens Karl von Szathmari, der der russischen Armee gefolgt war. [162)] Seine Fotographien sind leider verschwunden. [163)] Auch Tolstoi, der als Leutnant im belagerten Sewastopol Dienst tat, soll dort Fotographien gemacht haben. Es sind jedoch keine derartigen Bilder erhalten. Im März 1854 schickte die englische Regierung ebenfalls eine Fotographenwerkstatt unter der Leitung des Offiziers John Hackett zum Generalstab auf die Krim. Das ganze Material dieser Expedition wurde in der Schlacht von Balaklava zerstört; die Abzüge, die dem War Office zugeschickt worden waren, sind leider verfallen. Der Anlaß der Expedition Fentons in die Krim waren die Enthüllungen des berühmten Journalisten William Howard Russel in der "Times" über die Leiden der englischen Truppen vor Sewastopol. [164)] Fenton blieb über ein Jahr in der Krim und brachte dann mehr als 700 Glasplatten zurück. [165)]

Fentons Fotographien unterscheiden sich von Langlois' Aufnahmen: Fenton hat zahlreiche Portrait- und Gruppenaufnahmen gemacht, [166] das bereits erwähnte Album von Langlois enthält dagegen nur Geländeaufnahmen. Der Grund dafür kann darin liegen, daß die beiden ihre Aufnahmen für unterschiedliche Zwecke machten. Fentons Bilder sollten eine Dokumentation über die Soldaten und ihr Leben auf der Krim ergeben. Langlois bediente sich der Fotographie als Hilfsmittel für seine Vorstudien zu dem Panorama von Sewastopol.

Die Fotographie erforderte damals noch, daß sich Personen und Gruppen bei Aufnahmen absolut unbeweglich verhielten und lange posierten. Es ist daher denkbar, daß Langlois als Schüler von Gros und Vernet lieber zeichnete, um lebendige Bilder zu erhalten. Für Geländestudien ließ sich dagegen die Fotographie gut anwenden. Sowohl für Langlois als auch für Fenton war es damals unmöglich Aufnahmen vom eigentlichen Kampfgeschehen zu machen. Solche Aufnahmen entstanden erst im Ersten Weltkrieg. Erst einige Jahre nach dem Krimkrieg wurde die Fotographie offiziell als Mittel der militärischen Dokumentation in der Armee eingeführt. Nachdem der Portraitfotograph Disdéri [167] einen entsprechenden Vorschlag gemacht hatte, erhielt er 1861 vom Kriegsministerium den Auftrag, diese Neuerung zu organisieren. Jedes Regiment führte von da an einen eigenen Fotographen und einen Gehilfen mit. [168]

2.2. Zeitungskorrespondenten

Auch Zeitungskorrespondenten arbeiteten im offiziellen Auftrag der Regierung. Auf zwei Namen soll hier eingegangen werden: Durand-Brager und Protais.

2.2.1. Henri Durand-Brager

Gleich nach der Eröffnung des Krieges gegen Rußland führte Durand-Brager als Marineattaché auf der französischen Fregatte "Le Cacique" militärische Erkundungen über die russischen Festungsanlagen und Lager am Schwarzen Meer durch. [169] Danach begab er sich wieder in das französische Armeelager in Varna. Er folgte der Expedition in der Dobrudscha, erkrankte aber bald an Cholera und mußte nach Frankreich zurückkehren. Mitte November 1854, also zwei Monate später, stand Durand-Brager wieder mit den alliierten Truppen vor Sewastopol. Er war der aktivste Korrespondent der Zeitung "L'Illustration", an die er zahlreiche Zeichnungen militärischer oder malerischer Art sowie genaue Berichte der wichtigsten Ereignisse des Krimkrieges sandte. [170] Der Zeitungsdirektor, Victor Paulin, würdigte den Einsatz von Durand-Brager:

"Nos lecteurs auront déjà remarqué avec quelle heureuse fécondité, quel talent et quel travail intrépide notre excellent correspondant, M. Durand-Brager, nous tient non seulement au courant de ce qui se passe devant Sébastopol, mais relève pour nous, en artiste consommé, tous les points, toutes les scènes du théâtre de la guerre. Nous venons encore de recevoir de lui une suite de seize dessins qui n'ont pu être gravés dans ce numéro, mais qui paraîtront en très grande partie la semaine prochaine. Dire que M. Durand-Brager ne se borne pas à cette correspondance écrite et dessinée avec un rare sentiment de l'aspect des lieux, mais qu'il a encore une tâche officielle qui dispose de lui à ses heures, et ne nous laisse que les loisirs de l'artiste; dire qu'il sait braver toutes les fatigues, la maladie et jusqu'au péril de la vie, pour satisfaire sa curiosité et ses goûts d'études, c'est rendre à peine justice à tant de courage et de savante activité, dont les profits nous reviennent et méritent notre reconnaissance." 171)

Ein zweiter Mitarbeiter der Zeitung "L'Illustration" vertrat manchmal Durand-Brager, wenn dieser einen anderen Kriegsschauplatz - zum Beispiel Eupatoria - besuchte: Emile Roux, der selbst Marineleutnant war, begab sich dann in die Belagerungsstellungen und zeichnete dort anstelle seines Freundes. [172] Die zahlreichen Zeichnungen Durand-Bragers mußten während des Winters unter sehr schwierigen Bedingungen entstehen: Fieber, Krankheit, Kälte erschwerten die Arbeit der Künstler. Im Februar 1855 berichtete Durand-Brager folgendes von seinem Zustand an die Zeitung:

"Depuis mon retour d'Eupatoria, j'ai recommencé mes pérégrinations quotidiennes, dont je vous adresse les résultats. Mais avec l'hiver mon travail devient de plus en plus pénible; la fièvre m'a repris depuis quelques jours, et le froi est assez vif pour rendre difficile tout dessin d'après nature." 173)

Die Originalzeichnungen Durand-Bragers aus dem Krimkrieg sind zwar nicht mehr auffindbar, doch die Holzschnitte der Zeitungen sind nach ihnen angefertigt: In ihrer Vielfalt geben sie ein anschauliches Bild des Krieges. Es werden keine besonderen Motive bevorzugt, die Soldaten werden bei den verschiedensten Tätigkeiten dargestellt: Auf dem Schiff, im Lager, im Kampfe. Durand-Brager selbst legte viel Wert darauf, daß alle Einzelheiten dieses Soldatenlebens getreu reproduziert werden:

"Parmi les dessins que je vous envoie, je vous recommande bien la vue des camps, elle est très-exacte; il faut qu'elle soit copiée bien exactement. Croyez-moi, ne cherchez pas à la raccourcir; publiez-la telle qu'elle, les bandes les unes au-dessous des autres. Vous ne sauriez croire la quantité d'officiers de l'armée qui m'ont prié de faire ce travail, que leurs familles puissent se rendre compte de l'endroit où ils sont." 174)

Durand-Brager hat sich bei seinen Ölgemälden kaum von diesen Skizzen entfernt. Für die 21 Bilder zu dem Zyklus "Siège de Sébastopol" bediente sich Durand-Brager seiner zahlreichen Zeichnungen, die er auf seinem beinahe zweijährigen Aufenthalt auf der Krim angefertigt hatte. Die Motive dieser in der "Illustration" abgebildeten Zeichnungen sind in die Gemälde fast ohne Veränderungen übernommen worden. Folgende Zeichnungen zu den Gemälden lassen sich nachweisen: [175)]

1. Zeichnung zu dem "Panorama des attaques de gauche, vue prise de l'extrême gauche des attaques: Vue panoramique de la ville de Sébastopol et des travaux du siège.
2. Zeichnung zu dem "Panorama de Sébastopol, vue prise de la mer: Entrée du port de Sébastopol
3. Zeichnung zu "Le fort Génois"
4. Zeichnung zu "Le Lazaret": Le Lazaret, vue prise des derniers avant postes des chasseurs à pied
5. Zeichnung zu "Bastion de la Quarantaine": Etat actuel de bastion de la Quarantaine
6. Zeichnung zu "Le grand Cimetière": Le Cimetière en face de la Courtine du bastion central

Abb. 35

7. Zeichnung zu der "Maison des Carrières": Maison des zouaves ou du Ravin, on voit dans le fond l'Observatoire.
8. Zeichnung zu dem "bastion central": Etat actuel du Bastion central.
9. Zeichnung zu der "Lunette de droite du bastion central Attaque dubastion central par la division de Salle.
10. Zeichnung zu "Face droite du bastion du Mât: Etat actuel du bastion du Mât.
11. Zwei Zeichnungen zu "Le petit Mamelon-Vert": Siège de Sébastopol, La Gorge du Ravin des Anglais, en avant des batteries; Siège de Sébastopol, Vue de la ville, prise des batteries anglaises.

Abb. 36
Abb. 37

12. Zwei Zeichnungen zu "Batteries de fusées de Strélitzka": Batteries de fusées devant Sébastopol; Batterie de mortiers.

Abb. 38

13. Zeichnung zu "Le Clocheton": La maison du Clocheton à la droite de laquelle se trouve l'ouverture de la tranchée.

Insgesamt wirken die Zeichnungen temperamentvoller und lockerer als die Gemälde, die vergleichsweise starr erscheinen. Dies zeigt sich besonders bei der Darstellung der Truppenbewegungen. Außer den Zeichnungen, die in der "Illustration" veröffentlicht wurden, und die auch als Vorlagen für die Zeichner des Kriegsarchivs dienten, machte Durand-Brager eine Reihe von Fotographien, die sich in ihrer Qualität mit denen von Fenton und Langlois vergleichen lassen. Es handelt sich um Aufnahmen von Kamiesch, Kinburn und Sewastopol, die vor allem wichtige Gebäude oder ein Stadtviertel im panoramatischen Überblick zeigen, sowie um Aufnahmen von französischen und englischen Schiffen. Fotographien von Soldaten und anderen Personen finden sich bei ihm wie bei Langlois selten.[176] Es handelt sich um 48 Aufnahmen, die man in drei Serien aufteilen kann. Die fünfzehn ersten Fotographien zeigen Ansichten von Kinburn:

- Triangle de la pointe
- L'ambulance
- L'escade française prise dans les glaces
- Intérieur du Fort, côté du Liman
- La Flèche prise dans les glaces
- Le Vautour, pris dans les glaces
- Intérieur du fort, côté de la Mer Noire
- La Provençale, prise dans les glaces
- La Rafale et la Dévastation
- Intérieur du fort, Maison du colonel Commandant
- La poterne, effet de nuit
- La Meurtrière, prise dans les glaces
- Le Vautour, la Rafale et la Provençale
- Le Prisonnier russe
- Ruines du fort (Effet de neige)

Die Serie über Sewastopol enthält folgende Aufnahmen:

- Le Fort St Nicolas
- Le Fort Nicolas pendant sa destruction
- Le Fort Nicolas après sa destruction
- La douane, St Paul et le Fort Nicolas
- La Maison verte
- Le Temple
- Musée des modèles
- Vue prise du Fort Nicolas
- Café des officiers
- Le Fort Nicolas et la douane
- Vue prise de Malakoff
- Panorama des grandes casernes
- Panorama, vue prise des grandes casernes
- Vue prise du Fort Nicolas
- Panorama vue prise de la Maison verte
- Les hopitaux militaires

Die dritte Serie umfaßt neun Bilder von Kamiesch:

- Entrée du port (1ère vue)
- Entrés du port (2e vue)
- Intérieur de la ville
- Panorama de la ville et du port
- Etat major du Phlégéton
- Le Phlégéton, Canon de 30
- Le Phlégéton, Batterie de tribord
- Prolonge d´artillerie
- Le Phlégéton Batterie de babord

Im Gegensatz zu den Zeichnungen haben die Fotographien Durand-Bragers seine Gemälde nicht wesentlich beeinflußt: Es ist keine Motivübernahme feststellbar. Sie verdienen dennoch, erwähnt zu werden, denn sie standen ab 1856 im Cabinet des Estampes denjenigen Künstlern, die nicht auf der

Krim waren, als Vorlagen zur Verfügung. Sie hatten damit die Möglichkeit, den Kriegsschauplatz in getreuen Wiedergaben zu studieren.

2.2.2. Alexandre Protais

Obwohl die Arbeiten von Protais bekannter und viel öfters erwähnt sind als die von Durand-Brager, ist ihre Entstehungsgeschichte nicht nachvollziehbar; der Grund dafür liegt darin, daß über die Tätigkeit von Protais als Zeitungskorrespondent keine Berichte existieren. Victor Paulin erwähnt ihn einmal, so daß seine Arbeit für die "Illustration" nachgewiesen ist, zumindest im Frühling und Sommer 1855:

"Un artiste de nos amis, qui a quitté Paris, il y a quelques semaines, pour aller assister aux scènes de la guerre de Crimée, et pour en rapporter des études utiles à son art ..." 177)

Abb. 39 Seine Zeichnungen, die als Holzschnitte in der Zeitung reproduziert sind, zeigen wenig Ähnlichkeit mit den später entstandenen Gemälden. Sie sind realistisch und lebendig, ohne das Pathos und die Sentimentalität der späteren Gemälde.

2.3. Angestellte Künstler des Dépôt de la Guerre

Dokumente, die uns Auskunft über die vom Dépôt de la Guerre angestellten Künstler geben könnten, fehlen für den Zeitraum des Krimkrieges fast völlig. 178) Ältere Unterlagen ermöglichen es jedoch, die Arbeitsorganisation dieser Künstler zu rekonstruieren. Sie arbeiteten nicht auf dem Kriegsschauplatz, sondern bedienten sich für ihre Aquarelle und Ölgemälde der Information und Unterlagen, die ihnen die ebenfalls vom Dépôt de la Guerre angestellten Kriegsberichterstatter und Geographen im Offiziersrang von den Kriegsschauplätzen lieferten.

Die Kriegsberichterstatter und Geographen waren in Abteilungen zusammengefaßt, die unter dem Befehl von Ingenieur-Geographen im Hauptmannsrang standen. Diese Abteilungen wurden vom Dépôt de la Guerre zum Generalstab der Armee abkommandiert. Sie hatten die Aufgabe, alle Materialien zu sammeln bzw. zu erstellen, die folgenden Zwecken dienten:

- Erstellung der Generalkarte des Kriegsschauplatzes
- Vorbereitung und Auswertung militärischer Erkundungen
- Beschreibung der Truppenbewegungen und allgemeiner und spezieller Kriegsereignisse.

Der Abteilungsleiter blieb in steter Verbindung mit dem Direktor des Dépôt de la Guerre. Er schickte ihm und dem Kriegsminister Duplikate der von seiner Abteilung angefertigten Karten, Schlachtpläne, Zeichnungen von militärischen Aktionen und Geländebilder, sowie schriftliche Berichte und Erkundungsergebnisse. Aus der Zeit des Krimkrieges sind nur wenige Namen der im Dépôt de la Guerre tätigen Künstler und der im Felde tätigen Topographen und Kriegsberichterstatter des Dépôt bekannt. In einer Notiz im Kriegstagebuch der Orientarmee findet sich eine Liste der Generalstabsoffiziere, die die topographische Abteilung leiteten: [179]

- Desaint (Oberstleutnant)
- Davout (Schwadronchef)
- Davenet (Hauptmann)
- Perrotin (Hauptmann)
- Berthaud (Hauptmann)

Außer den topographischen Skizzen einiger Offiziere [180] sind nur noch Zeichnungen von Jumel de Noireterre bekannt, die in Zeitungen veröffentlicht wurden. Jumel war 1855 als Hauptmann Adjutant des Generals Faucheux und beim Generalstab des I. Korps der Orientarmee. Später nahm er auch an den

Feldzügen in Italien und in Mexiko teil, wo er als Schwadronchef diente.[181] Seine Zeichnungen haben nicht den Charakter von Vermessungsarbeiten, sondern zeigen die Schlachten im großen panoramatischen Überblick mit einer möglichst getreuen Landschaftsdarstellung. Viele dieser Zeichnungen waren Vorlagen für die großen Ölgemälde, die im Musée de l'Armée hängen, z.B. für "Die Schlacht von Traktir".

Neben Jumel de Noireterre müssen hier nochmals Langlois und Durand-Brager erwähnt werden, die beide beim Dépôt de la Guerre angestellt waren, aber auch Aufträge vom Ministère d'Etat bekamen.

3. Künstler "in der Heimat" (In der Heimat arbeitende Künstler)

Unter den Künstlern, die in der Heimat arbeiteten, ist zu unterscheiden zwischen solchen, die auf der Krim waren und dann zuhause das mitgebrachte Material verarbeiteten und solchen, die den Kriegsschauplatz nicht aus eigener Anschauung kannten und sich an publiziertem Bildmaterial und an schriftlichen Unterlagen orientieren mußten. Zur zweiten Gruppe gehören auch die Angestellten des Dépôt de la Guerre, die mit Hilfe von Originalmaterial arbeiteten, das Zeichner, Ingenieurgeographen und Offiziere an das Kriegsministerium geschickt hatten.

Es war leider nicht möglich, die verschiedenen Entstehungsphasen der Bilder genau zu rekonstruieren. Das dafür erforderliche Material ließ sich nur sehr sporadisch auffinden, und die verfügbaren Dokumente erlauben keine gesicherten Aussagen. So können hier lediglich einige Hypothesen über die Arbeitsweise der Militärmaler aufgestellt werden.

3.1. Hoflieferanten

Die Künstler, die vom Ministère d'Etat eine mündliche Zusage für einen Auftrag bekommen hatten, waren gehalten, einen Entwurf - oder sogar mehrere - ihres geplanten Gemäldes anzufertigen und dem Commissaire général pour les Beaux-Arts, Frédéric de Mercey, vorzulegen. Briefe bezeugen, daß Adolphe Yvon für die drei Bilder zu der Einnahme von Sewastopol und Isidore Pils für die "Bataille de l'Alma" einen Entwurf liefern mußten.[182] De Mercey als Vertreter des Ministère d'Etat konnte also Veränderungen fordern, falls der erste Entwurf nicht in seinem Sinne war. Félix Philippoteaux mußte zum Beispiel einen zweiten Entwurf zu seiner "Bataille de Balaklava" anfertigen, in die Vorschläge von De Mercey eingingen. Diese Entwürfe wären sehr aufschlußreich für die vom Ministère d'Etat vorgenommene Zensur. Die Gesichtspunkte, die zu Veränderungen bewegten, ob politischer, historischer oder ästhetischer Art, sind leider nicht feststellbar, da die Entwürfe zu den Gemälden nicht mehr auffindbar sind.

Nach Genehmigung des Entwurfes erfolgte gewöhnlich der Erlaß des Ministers Achille Fould, der offiziell den Auftrag vergab. Es geschah aber nicht selten, daß mehrere Monate vergingen, bevor der Künstler die offizielle schriftliche Zusage für den Auftrag bekam. Mitunter waren Gemälde schon fertiggestellt, ja sogar auf Salon-Ausstellungen gezeigt worden, bevor der staatliche Auftrag einging. Der Briefwechsel von Félix Philippoteaux mit dem Ministère d'Etat illustriert am besten die Abhängigkeit der Künstler und die Nachlässigkeit, mit der sie behandelt wurden.[183]

Am Beispiel von Adolphe Yvon und Isidore Pils soll versucht werden, die Arbeitsweise der Militärmaler ansatzweise zu rekonstruieren. Yvon konnte auf seine Zeichnungen aus der Krim zurückgreifen, Pils dagegen bediente sich der publizierten Graphik, historischer Berichte, aber vor allem seiner eigenen Skizzen aus dem Lager von Vincennes. 184)

1) Adolphe Yvon

Für die Entstehungsgeschichte der Monumentalbilder Yvons im Atelier kann man vier Phasen vermuten: Der Entwurf für das Ministère d'Etat, die Vorstudien, den Karton und schließlich das Monumentalgemälde. Wie die Entwürfe sind auch die Kartons nicht mehr auffindbar. Einen Hinweis über die Vorbereitung solcher Schlachtdarstellungen im monumentalen Format gibt ein Artikel von Joseph Méry, in dem er von einem Besuch in Yvons Atelier berichtet:
"Deux actes nouveaux sont en germe, dans l'atelier. Nous avons été assez heureux pour voir les cartons." 185)
Es handelt sich um die zwei Kartons zu der "Gorge de Malakoff" und "Courtine de Malakoff", die leider verschwunden sind, Andere Hinweise darauf, daß sich die Militärmaler dieser Technik regelmäßig bedient hatten, sind nicht entdeckt worden. Es ist jedoch anzunehmen, daß der Karton die übliche Vorbereitung zu solchen Monumentalgemälden wie Yvons Bilder war. Die Vorbereitung der Leinwand für das Gemälde selbst und die Übertragung des Kartons auf diese wurden von Yvons Schülern übernommen. Nach einem Atelierbesuch beschreibt Alfred Busquet diesen Vorgang:

"Jusqu'à ce jour, il (ce tableau gigantesque) n'a été encore que brossé par les élèves du maître, d'après les cartons qu'il a dessinés, et l'esquisse qu'il a peinte. La toile a subi la préparation qui ménage le temps et les forces du peintre. Elle sera bientôt reprise dans toutes ses parties par M. Yvon lui-même, et menée à fin. Telle qu'elle est, néanmoins elle offre une idée complète et juste de ce qu'elle sera plus tard à l'état d'achèvement." 186)

Erhalten sind mehr als 120 Kohlezeichnungen, die Vorstudien zu der "Schlacht von Balaklava", "Prise de Malakoff", "Gorge de Malakoff" und "Courtine de Malakoff". Sie werden im Museum von Versailles aufbewahrt. Es sind zum größten Teil Studien von russischen und französischen Soldaten, aber auch Kopfstudien von besonderen Persönlichkeiten unter den Offizieren. Landschaften oder Darstellungen von Festungsanlagen und Waffen finden sich nicht dabei. Gustave Planche lobt besonders diese Studien, die er in Gegensatz zu den Gemälden setzt:

"Il y avait dans ses études un accent de vérité qui frappait tous les spectateurs attentifs ... Quand il a voulu aborder les figures de haut style, il n'a réussi qu'à imiter assez malheureusement les sculptures de Michel-Ange placées dans la chapelle des Médicis." 187)

Die Einzelstudien zu den Gemälden sind wohl erst nach dem vorher erwähnten Entwurf für das Ministère d'Etat entstanden. 188)

Die zahlreichen Einzelstudien, von denen die in Versailles erhaltenen sicher nur einen Teil ausmachen, sind ein Beweis für Yvons sorgfältige Vorbereitung seiner riesigen Militärbilder. Bei der Betrachtung dieser Studien fällt auf, daß Yvon nur in den Fällen eine vollständige Figur zeichnete, in denen diese auch voll sichtbar in
Abb. 40, 41 das Gemälde übernommen wurde. Von den teilweise

Abb. 42-45

Überschnittenen Figuren zeichnete Yvon nur die im Bild dargestellten Partien. Außer den Gesamtentwürfen finden sich keine Studien zu Gruppen. Yvon ging also für die Verbindung seiner Figuren untereinander von der ersten Skizze aus, in der er sein Bildthema festgehalten hatte und setzte dann die einzelnen vorbereiteten Figuren mit mehr oder weniger starken Veränderungen zusammen. Diese Arbeitsweise verstärkte sich noch bei denjenigen Bildern, in denen überwiegend Kopfpartien von Soldaten dargestellt sind. Die Einzelstudien sind hier vor allem Kopfstudien.
Yvon beschreibt in seinen "Souvenirs inédits" welche Eifersüchteleien und Rivalitäten sich in seinem Atelier wegen der Komposition der "Prise de Malakoff" abspielten:

"Toute l'armée, grands et petits, passa par mon atelier pendant l'exécution du tableau de Malakoff ... Les compétitions, les petits calculs de vanité et d'ambition qui se donnent carrière à l'occasion d'une place à occuper ou à donner dans un tableau militaire dépassent tout ce qu'on peut imaginer." 189)

Sogar der Marschall Pélissier schien mit seinem Platz im Hintergrund auf dem Mamelon-Vert nicht zufrieden. Eine wesentliche Änderung mußte Yvon jedoch in der Figur des die Fahne tragenden Zuaven vornehmen, da er eine falsche Auskunft über die Identität der Person bekommen hatte: Er hatte den Zuaven Mouton dargestellt, der bei der Erstürmung des Turmes Malakoff gar nicht dabeigewesen war. So wurde Yvon von dem Zuavengefreiten Lihaut aufgesucht, der sein Recht, auf dem Gipfel der Komposition zu erscheinen, verlangte. 190)

2) Isidore Pils

Pils gehörte zu den Künstlern, die nicht selbst auf der Krim waren. Sein Gesundheitszustand machte ihm die Reise unmöglich. Da er den Feldzug nicht miterlebt hatte und den Kriegsschauplatz nicht aus eigener Anschauung kannte, suchte er nach Möglichkeiten, wenigstens in Frankreich am Leben der Soldaten teilzunehmen und ihre Gewohnheiten zu studieren. Zu diesem Zweck ließ er sich in Vincennes nieder und beobachtete die großen, fast täglich stattfindenden Artilleriemanöver. Dabei fertigte er zahlreiche Studien an. Pils kam erstmals 1856 nach Vincennes, zu einem Zeitpunkt also, an dem sein Bild "Le
Abb. 46 Débarquement des troupes en Crimée" fast beendet war. [191] Eine ganze Reihe von Aquarellen und Zeichnungen, die nach dem Tode des Künstlers 1876 in der Ecole des Beaux-Arts ausgestellt wurden, zeugen davon, wie intensiv sich Pils mit den Artilleriemanövern beschäftigt hat. Diese Studien sind die Vorbereitungen zu seiner "Bataille de l'Alma". [192] Pils' erste Konzeption
Abb. 47 für das Bild sah so aus, daß sich die Gruppe der Generäle im Hintergrund befand und die Armee im Vordergrund vorbeizog, in Richtung auf die von den Russen besetzten Hügel. Diese Komposition hatte den Nachteil, daß sie dazu zwang, die Hälfte der dargestellten Truppen von hinten darzustellen, So gab Pils diese Konzeption wieder auf und las nochmals sorgfältig die offiziellen Berichte über die Schlacht an der Alma. Die endgültige
Abb. 24 Bildkomposition zeigt den General Bosquet und seinen Stab im Vordergrund und die französischen Truppen in dem Moment, wo sie die Alma überqueren

und die steilen Hügel über dem jenseitigen Ufer hinaufsteigen. Der Augenblick war insofern gut gewählt, als diese Drehbewegung um die russischen Stellungen für den Ausgang der Schlacht entscheidend gewesen war. Außer den zwei Skizzen zur Gesamtkonzeption des Bildes gibt Becq de Fouquières in seinem Katalog zwei Aquarelle und zwei Zeichnungen an, die wahrscheinlich Vorstudien zu dem Gemälde sind:

- Bataille de l'Alma
- Batterie d'artillerie passant l'Alma, Fragment
- Bataille de l'Alma, Pastel
- Le colonel de Dampierre, Etude

Emile Perrin schreibt in der "Revue européenne":

"Voici près de cinq ans que M. Pils fut choisi pour exécuter le tableau destiné à perpétuer le souvenir de la victoire de l'Alma. Primitivement les dimensions de ce tableau ne devaient point excéder celles d'une autre toile due au pinceau du même artiste et dont le succès fut grand au salon de 1857, le Débarquement des troupes françaises en Crimée. Après s'être longtemps pénétré de son sujet, en avoir sondé toutes les ressources, après s'être initié à toutes les pratiques de la science militaire, patient et volontaire apprentissage dont quelques admirables dessins trahissaient seuls le secret, l'artiste s'est décidé à donner à ses figures la grandeur naturelle." 193)

Es ist unmöglich die einzelnen Arbeitsschritte Pils' anhand eines knappen Katalogs beschreiben zu wollen. Es gibt aber Hinweise dafür, daß Pils sehr sorgfältig vorging. Einige seiner Zeichnungen zu der "Bataille de l'Alma" sind als Abbildungen in einem Artikel von Clément de Ris zu finden: 194)

Abb. 48 - Federzeichnung von drei Soldaten auf einem Sattelwagen von hinten gesehen.

Abb. 49 - Entwurf zu dem Brustbild eines Soldaten, der sich halb nach links umdreht.

Abb. 50 - Aquarelle von Soldaten, die ein Geschütz vor sich schieben.

Abb. 51 - Entwurf zu dem Brustbild eines Soldaten von hinten, der in der rechten Hand eine Peitsche hebt.

Wie bei Yvon werden auch Pils' Studien von der Kunstkritik höher eingeschätzt als die Gemälde selbst:

"Les esquisses de Pils sont supérieures à ses tableaux. Celle de la Bataille de l'Alma est d'une tonalité plus fraîche et plus imprévue; il y a plus d'énergie et plus d'entrain encore dans les artilleurs qui poussent le canon, plus de furia dans les zouaves qui escaladent les hauteurs." 195)

3.2. Angestellte Künstler des Dépôt de la Guerre

Trotz intensiver Nachforschungen in den Archiven des Kriegsministeriums war es im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, Zahl, Namen und genaue Funktionen der dort im Second Empire beschäftigten Zeichner und Maler zu ermitteln. Sicher ist nur, daß dieser Stab von Künstlern ziemlich groß gewesen ist, da sie in mehrere Kategorien und Lohnklassen eingeteilt waren. 196) Es konnte auch nicht geklärt werden, wieviele und welche Zeichner und Offiziere mit topographischen Arbeiten beschäftigt waren. Den Künstlern, die Aufträge für Gemälde oder Aquarelle erhielten, wurde vom Direktor des Archivs das erforderliche Informationsmaterial zur Verfügung gestellt: Skizzen, militärische Berichte, Erkundungsergebnisse und vor allem sehr genaue historische Angaben. Sie sollten zutreffende Darstellungen der Witterung, der Tageszeit und der Phasen der dargestellten Aktionen gewährleisten. Je nach Wichtigkeit einer Schlacht konnten ihr mehrere Bilder gewidmet werden. 197)

Im Rahmen dieser Untersuchung sollen aus dieser Gruppe drei Künstler genannt werden, deren Werke im Salon ausgestellt waren: Jumel de Noireterre, Jung und Gobaut. Der erste wurde bekannt durch seine Ölgemälde, die beiden anderen durch ihre Aquarelle.

Jumels Gemälde sind mit einiger Sicherheit nach seinen eigenen Zeichnungen von Kampfschauplätzen auf der Krim entstanden. Die Gemälde zeigen kaum Veränderungen gegenüber den Vorlagen. Bemerkenswert ist dabei allerdings, daß die Vorlagen steifer als die fertigen Gemälde wirken.

Abb. 52

Jung, der seit 1830 als Zeichner beim Kriegsministerium arbeitete, durchlief die verschiedenen Stufen der Zeichnerklassen, bis er 1855 den höchsten Grad der Hierarchie, nämlich "dessinateur de première classe" erreichte. [198]

"Malgré un talent incontestable, mis au service d'une rare probité artistique et topographique, en même temps que d'une étude toujours attentive des positions et des mouvements des troupes indiqués par les documents historiques, M. Jung ne put dépasser le chiffre modeste de 3 600 francs d'appointements." [199]

Er und sein Mitarbeiter Gaspard Gobaut, der seit 1836 ebenfalls beim Kriegsministerium angestellt war, fertigten zahlreiche Aquarelle an. Als Angestellte des Kriegsministeriums hatten sie Zugang zu Bildmaterial, das von Teilnehmern am Krimkrieg angefertigt worden war. So lagen ihnen etwa die Skizzen von Durand-Brager vor, der selbst Marineoffizier war und verschiedene Tageszeitungen mit Zeichnungen belieferte. Einen Hinweis für die Zusammenarbeit zwischen Jung/Gobaut und Durand-Brager gibt die von Gobaut gefertigte Durchzeichnung einer Zeichnung der Schlacht von Balaklava von Durand-Brager. [200]

Abb. 53-55

Abb. 56

Außer den bereits erwähnten Künstlern ist hier noch der Oberst Charles Langlois zu nennen, der wie Durand-Brager sowohl für das Kriegsarchiv wie auch für das Ministère d'Etat arbeitete. Der Umstand, daß Langlois seinen Auftrag zum Panorama von Sewastopol auf Wunsch Napoleons III. erhielt, spricht zwar dafür, ihn zu der Gruppe der "Hofmaler" zu zählen, doch wegen seiner Arbeitsmethoden, die denen des Kriegsarchivs entsprechen, verdient er, hier erwähnt zu werden. Bernard Druène charakterisiert sie wie folgt: "Eine sehr gründliche Information, eine Reise vor Ort, um die Schauplätze und die Stimmung zu studieren, um Skizzen anzufertigen und Pläne zu überprüfen, die er zur Verfügung hat, und bei Bedarf solche zu erstellen." [201] Für das Panorama, das nur eine Phase der Einnahme von Sewastopol darstellt, entnahm er die Details aus mehreren Quellen: Aus den offiziellen Berichten der Generäle, aus den Aufzeichnungen der Offiziere, sowie aus seinen eigenen, auf dem Kriegsschauplatz gemachten Studien und Photographien.

Der Oberst verstand sich bei seiner künstlerischen Arbeit immer als Historiker: "Gewiß, er mußte mitunter gewisse Elemente der Realität den Erfordernissen der Darstellung opfern, bestimmte Details erfinden, aber er bereitete seine Werke durch sehr ausgedehnte und gründliche Recherchen vor. Die Broschüren, die Langlois zur Erläuterung seiner Werke herausgab, sind sorgfältig geschrieben, in der Art der Schriften des Kriegsarchivs und zeugen von ernsthafter Informationsarbeit." [202]

Das Panorama selbst wurde nicht von Langlois allein, sondern von der aus seinen Mitarbeitern gebildeten "Werkstatt" ausgeführt. Einer dieser Mitarbeiter, der Baron Larrey, berichtete, daß Langlois sich bei der Arbeit auf die Plattform in der Mitte des Panoramas stellte und von dort aus die verschiedenen schon fertigen Teile beurteilte. "Er gab dann seinen Helfern mit lauter Stimme im Kommandoton Anweisungen. Es schien, als sei er noch im Dienst und kommandiere ein Regiment auf dem Manövergelände." 203)

Die Untersuchung des Entstehungsprozesses der Militärbilder hat deutlich gemacht, wie sorgfältig die Künstler bei der Anfertigung der Bilder vorgingen. Das umfangreiche Material an Skizzen, Zeichnungen, Fotos, Notizen und Berichten, das dabei verwendet wurde, entsprach der den Bildern zugrundeliegenden Bildkonzeption, die den Wünschen der Auftraggeber angepaßt war. Nicht zufällig bedienten sich gerade die Militärmaler als erste der Fotographie als Hilfsmittel: Sie waren bestrebt, die Ereignisse so wahrheitsgetreu wie möglich darzustellen. Die Wahrheitstreue in der Darstellung der Ereignisse, der Requisiten, Waffen, Kleidungsstücke usw. wurde zur wichtigsten Forderung der Historienmalerei und der Militärmalerei erhoben. Jede Einzelheit wurde nach den Grundsätzen strengster archäologischer Exaktheit ausgewählt und dargestellt. Mit peinlicher Sorgfalt bereiteten die Militärmaler jede Komposition vor. Den ersten Zeichnungen folgte z.B. bei Yvon ein erster Entwurf, eine detaillierte Ölskizze, Kohlezeichnungen und dann der Karton.

Das Prinzip der Wahrheitstreue wurde jedoch durch die ästhetische Konzeption der Künstler konterkariert: Sie entsprach weder einer realistischen Auffassung von Wirklichkeit, die auch das Häßliche, Grauenvolle und Ekelerregende unverhüllt wiedergibt, noch einer eindeutig idealisierenden Konzeption. Gerade derjenige, dessen Bilder einen Ausgleich zwischen beiden Konzeptionen darstellten, erhielt Lob und Anerkennung.

IV. DIE MILITÄRMALEREI ALS INSTRUMENT DER KRIEGSPROPAGANDA UND DIE INHALTLICHE AUSFORMUNG DIESER FUNKTION

1. Bedeutung der Propaganda im Second Empire

Die bildende Kunst war nur ein, wenn auch bedeutendes, Medium der totalen napoleonischen Propagandastrategie. Sie stand in einer alle Lebensbereiche erfassenden Front mit der Presse, der Zensur, dem Erziehungswesen, der Kirche, dem Militär.

Eine programmatische Schrift, die der Comte de Laborde in offiziellem Auftrag verfaßte, enthält in knapper Form Pläne zur Reorganisation der gesamten Kunstförderung. Seine Vorschläge zur Verwaltungsreform, zur Neuordnung der Akademien, des Museums- und Ausstellungswesens, der Wettbewerbe und der Auftragsvergabe, der Preisverleihungen und der Öffentlichkeitsarbeit geben Einblick in den kunstpolitischen Zentralismus, den Napoleon III. nach dem Vorbild seines Onkels einführte. Bis in einzelne Formulierungen erweist sich die Kunstpolitik des Second Empire als Abklatsch der künstlerischen Propaganda Napoleons I. De Laborde schreibt:

"Un général d'armée choisit pour chaque expédition les bataillons qui conviennent le mieux aux difficultés de l'entreprise, de même vous distribuerez les travaux suivant les aptitudes ... Quelles mains pour couvrir les immenses espaces que celles de Vernet, de Delacroix, de Laemlein, de Janet-Lange, d'Yvon ? Je voudrais qu'on continuât la rue de Rivoli rien que pour fournir à ces hommes l'occasion magnifique d'enseigner l'histoire de France aux passants ..." [204]

Der engagierte Demokrat und Kunstkritiker Louis Pfau charakterisierte die politische Funktion der Repräsentationskunst unter der Diktatur Louis Napoleons folgendermaßen: "Der Napoleonismus war jederzeit zu sehr auf Glitz und Glanz erpicht, den er sogar als Regierungsmittel betrachtete, als daß er den Schmuck der Künste hätte entbehren können." [205] Diese Begründung reicht jedoch nicht aus.

Siegfried Kracauer beschreibt die politische Situation Napoleons III., die sein Mäzenatentum bestimmte, differenzierter: "Wollte Louis Napoleon sich an der Macht behaupten, so wurde er durch die Umstände selber dazu gedrängt, Freude und Glanz zu proklamieren. Denn er befand sich lauter Widersprüchen gegenüber, die sich nicht aufheben ließen. Als Mann der Bauern vertrat er Interessen, die von denen der Bourgeoisie erheblich abwichen; als Mann der Bourgeoisie begünstigte er zwangsläufig den Mittelstand, dessen materielle Entwicklung seine Herrschaft bedrohen sollte. Beide, die Bourgeoisie und die Bauern, verlangten die Unterdrückung des Proletariats; aber um der Befestigung der Diktatur willen sah sich Louis Napoleon vor die Aufgabe gestellt, auch die Arbeiter für sich zu gewinnen. Eine seiner Hauptstützen waren die Katholiken; indem er das Nationalitätenprinzip verfocht, mußte er früher oder später in Konflikt mit dem Papst geraten. die Notwendigkeit, die Widersprüche zu vertuschen, bestimmte von der ersten Stunde an das politische Handeln des Diktators." 206)

Wie zu Zeiten Napoleons I. kam in dieser Situation der Kunst erhöhte propagandistische Bedeutung zu. Die imperiale Kunst Napoleons III. ist mit der Napoleons I. nur der Funktion, nicht der entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung nach vergleichbar. Konnte das Erste Kaiserreich den fortschrittlichen künstlerischen Strömungen noch Impulse geben, so schloß das Second Empire gerade solche Kräfte aus. Es galt vor allem den Zustand der Ernüchtung hinauszuschieben, in dem die Widersprüche sofort an die Oberfläche träten. Man mußte den Taumel verewigen, die Nation so in Atem halten, daß sie gar nicht zur Besinnung gelangen konnte.

Diesen Zwecken entsprach durchaus der verschwenderische Aufwand, den Napoleon III. entfaltete.

Mit der aufwendigen Hofhaltung des Kaisers, mit seinen Festen und seinen großen künstlerischen Unternehmungen sollten die Massen in Euphorie versetzt und von den tiefen sozialen Konflikten abgelenkt werden. "Embellissement" war ein Schlagwort der Zeit und die ständig wiederkehrende Vokabel in de Labordes Programm; es kann sogar als "embellissement stratégique" betrachtet werden: die glanzvollen Straßenfluchten Haussmanns waren nicht zuletzt mit der Überlegung gezogen worden, die befürchteten Volksaufstände möglichst wirksam niederschlagen zu können. Die Bemühungen Napoleons III., so formulierte Siegfried Kracauer, "entsprangen dem Bewußtsein, daß die volle Glorie des Namens ein Rauschmittel ohnegleichen sei und den Nimbus der Diktatur unabsehbar erhöhe... Zur wirklich nachhaltigen Verzauberung der Massen waren Vorkehrungen anderer Art erforderlich, solche, die ins Dasein der Massen selbst eingriffen. Es kam darauf an, dem Denken und Handeln des Volkes eine neue, einheitliche Richtung zu schenken, seine Kräfte in einer Weise zu entfesseln und zugleich zu fesseln, daß ihm Hören und Sehen verginge und jene Widersprüche verblaßten... Eine Nation, die voller Aktivität unpolitischen Zielen nachjagt: das war die Voraussetzung einer stabilen Diktatur." [207)]

In gewisser Weise haben die Sätze auch für die offizielle Militärmalerei Gültigkeit. Die große propagandistische Bedeutung, die unter Napoleon III. den Militärbildern beigemessen wurde, läßt sich mit dem Anschauungsmaterial nachweisen.

2. Gewichtung der Thematik

2.1. Einfluß der Technisierung des Krieges auf die Militärmalerei

Wenn in den früheren Jahrhunderten das Bestreben der Künstler zunächst darauf ausging, ein möglichst bunt belebtes, vielfiguriges Abbild einer ganzen Schlacht zu geben, so war das von der Kriegstechnik her nicht unmöglich, denn die Schlachten von damals verliefen meistens als Zusammenprall großer und dicht gedrängter Heerhaufen und als Ringen Mann gegen Mann.

Mit der Einführung und der fortschreitenden Vervollkommnung der Feuerwaffen wurden jedoch die Entfernungen zwischen den Kämpfenden immer größer und die Schauplätze einer Schlacht immer ausgedehnter. So mußte sich die Militärmalerei mehr und mehr auf den Ausschnitt beschränken, und im 19. Jahrhundert ließ sich nur noch im Panorama die Gesamtansicht einer Schlacht in der Entscheidungsphase darstellen. Weder die neue Taktik, noch die neuen Waffen gestatteten das Hervortreten des einzelnen. Der Soldat des 19. Jahrhunderts ist kein Krieger mehr, sondern eine Nummer der Masse: er tötet oder wird getötet, ohne daß er den Feind oder sein Feind ihn sieht. Der Ablauf der Schlacht bewegt sich Zug um Zug nach strategischer Berechnung. So beschränkte sich das Tafelbild auf die Episode, den Ausschnitt und versuchte durch Monumentalisierung von Einzelgruppen die Vorstellung einer großen Aktion zu geben: "Das Tafelbild muß sich darauf beschränken, entweder den von Weitem, auf einem Hügel mit seinem Generalstab die Schlacht leitenden Feldherrn oder kleine malerische Episoden aus dem Einzelleben des Soldaten darzustellen." [208)]

Die Probleme, die bei der Entstehung von Militärbildern auftauchen, dürfen also nicht als immanente Schwierigkeiten der Künstler betrachtet werden. Der Einfluß der zunehmenden Technisierung des Krieges auf die Kunst wurde schon 1859 von A.J. Du Pays, dem Kunstkritiker der "Illustration" richtig erkannt:

"La tactique moderne a complètement changé toutes ces conditions (esthétiques). Les armes à feu qui tiennent longtemps les combattants à distance, la fumée qui couvre le champ de bataille, ont du substituer, en peinture, la recherche des effets pittoresques au dessin pur de la figure. En même temps. pour satisfaire au besoin d'unité, qui est une des premières obligations de l'art, les peintres de batailles... en étaient venus à adopter une combinaison banale, consistant à placer sur le premier quelques morts où blessés, un affût de canon brisé, puis comme groupe principal, quelques soldats, ou deux ou trois cavaliers aux prises, ou mieux encore un général donnant des ordres, et dans le lointain la fumée de la mousqueterie ou de l'artillerie... Mais, de même qu'on s'était fatigué des batailles académiques dans le style des bas-reliefs de la colonne Trajane, on se lassa de cet autre système mensonger et banal. C'est alors qu'on conçut l'audacieuse pensée de représenter les batailles avec toute leur vérité stratégique et topographique, d'aligner les soldats conformément à l'école de peloton, de faire manoeuvrer des régiments entiers sur la toile comme un général les fait manoeuvrer sur le terrain" 209)

Die Technisierung des Krieges darf zwar als Ursache für die Entwicklung der Militärmalerei nicht außer acht gelassen werden, doch ist sie nicht der einzige Faktor.

Aus dem obigen Zitat werden zwei für die Militärmalerei wichtige Probleme deutlich: die Darstellung von Soldaten als Masse und die Darstellung des Feldherrn. Die oben angeführten Bildtypen zeigen unterschiedliche Ansätze zur Lösung der beiden Probleme. Die verschiedenen Bildtypen entsprechen nicht nur unterschiedlichen Funktionen der Bilder, sondern sie zeigen gleichzeitig die allmähliche Bewältigung eines neuen Gegenstandes: die Heroisierung des einfachen Soldaten und die Verdrängung des Feldherrn aus der

Bildszene. Die Verzögerung erklärt sich aus der klassenmäßig bedingten Einstellung des Künstlers zu diesem Gegenstand und aus dem Grad der Fremdbestimmung seiner Arbeit.

2.2. Darstellung der Soldaten als Masse

Ein entscheidender Gesichtspunkt für die Darstellung der Soldaten als Masse ergibt sich aus der Rolle, die das Militär jeweils gespielt hat. 1793, nach der Bildung der "nation armée", konnte der Soldat als revolutionärer Machtfaktor betrachtet werden. Im Frankreich der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts änderte sich diese Einstellung jedoch grundlegend. Entsprechend wandelte sich die Darstellung des Soldaten und der Soldatenmasse in der bildenden Kunst: "Eine neue Sichtweise mußte sich also zwangsläufig allmählich aufdrängen. Auf diesen Soldaten, in dem die konservativen Kreise so oft nur den gefürchteten Erben jakobinischer Tradition sahen, mußte man künftig bei der Verteidigung des etablierten Regimes und bei der Aufrechterhaltung der Gesellschaftsordnung zählen." 210)

Das Problem, das bei dieser Arbeit im Vordergrund steht, ist das der Komposition, und zwar gleichgültig, ob das Thema der Soldatenmasse im Rahmen eines Panoramas, einer Episode oder eines anderen Darstellungstyps behandelt wird. Dabei wird klar, daß die Komposition nie ein ästhetischer Faktor, sondern immer auch ein politischer ist.

Wenn auch die Bilder von Durand-Brager, Jumel de Noireterre, Jung und Gobaut als eine Fortsetzung der vedutenhaft exakten Darstellungen vo topographischem Charkater betrachtet werden können, die unter Napoleon I. sehr beliebt waren, so konnte diese Art Schlachtenbild ohne Held der Heroisierung des Soldaten bestimmt nicht dienen. Obwohl die propagandistische Funktion solcher Bilder nicht gänzlich

bestritten werden kann, so ist doch dieser Darstellungstypus nicht dazu geeignet, das Bild des Soldaten wieder aufzuwerten. Dazu ist dieser Typus zu "neutral".

Langlois' Panoramen und die topographischen Bilder von Jumel de Noireterre, Durand-Brager, Jung und Gobaut erfüllten bestimmte Publikumserwartungen. Die Interessen, die sich dort erkennen lassen, sind zweierlei: Einerseits die Absicht, die exakte Dokumentation eines bestimmten historischen Augenblicks zu liefern; andererseits das Bestreben, eine vollständige Täuschung zu erreichen - ob die Darstellung mit der Wirklichkeit übereinstimmte oder nicht. Die Panoramabesucher suchten also nicht nur eine Illusion, sondern auch eine Rückerinnerung, die Vergegenwärtigung eines ruhmreichen Augenblicks. Eine weitere Funktion des Panorama hat Werner Hoffmann in seiner repräsentativen Darstellung der Salonmalerei im 19. Jahrhundert sehr zutreffend beschrieben: "Das Kunstwerk kann den Appetit des Publikums nach greifbarer, untrüglicher Wirklichkeit nicht mehr befriedigen. Das Panorama nimmt sich des Wirklichkeitshungers an, es setzt alles daran, den Unterschied zwischen Realität und Fiktion aufzuheben. (...) Das Panorama ist im gleichen Maße Wirklichkeitsersatz und Kunstersatz... Dieser "Ersatz" tritt mit dem Augenblick auf, da die Beziehung des Kunstwerks zur Wirklichkeit in eine Krise gerät, da im Publikum das Bedürfnis nach Augenzeugenschaft erwacht, indes die Vorstellung, die der Künstler von der Wirklichkeit hat, zusehends an Verbindlichkeit einbüßt. Eine Entfremdung zwischen Künstler und Publikum tritt ein, der Geschmack der Massen verroht, er hält sich am Weg des geringsten Widerstandes und versagt sich jeder Schöpfung, die an die Mitarbeit seiner Vorstellungskraft appelliert." [211)]

Der Typus des Militärbildes, der die Schlacht im panoramatischen Überblick darstellt - z.B. die "Schlacht an der Alma" von H. Bellangé -, zeigt zwar Soldaten, jedoch aus der Vogelperspektive, und eignet sich daher genauso wenig wie die beiden vorher genannten Typen dazu, den individuellen oder kollektiven Helden zu monumentalisieren. Die Häufigkeit der Darstellung von Soldatenmassen kann aber vielleicht als Beweis dafür betrachtet werden, daß die Einstellung der Öffentlichkeit dem Militär gegenüber sich zum Positiven geändert hat. Sie ist ein Zeichen dafür, daß die herrschenden Kreise vor den Soldaten und der Trikolore keine Angst mehr haben, im Gegensatz zu der Restaurationszeit, wo die Furcht vor den Massen sich mit der Furcht vor dem Militär deckte. So fordert auch der General Ambert in seiner Exegese des französischen Soldaten Verehrung und Verherrlichung:

"Wie bescheiden auch immer der Platz ist, den ein Soldat in einer Armee einnimmt, so kann doch ein jeder seinen Tag, seine Stunde haben, wo er die große Rolle spielt. Die Erfindung des Schießpulvers und die moderne Kriegsführung haben gewiß die Macht des einzelnen verringert, aber sie nicht zerstört. Wir müssen alles tun, um die Moral, auf der diese Macht beruht, zu erhöhen. Wir müssen alles tun, um diese Soldaten Frankreichs in ihren eigenen Augen, in den Augen ihrer Mitbürger, in den Augen des Auslandes zu erhöhen. Ihr Schwert hat seit Jahrhunderten der abendländischen Zivilisation den Weg bereitet." 212)

Der Verherrlichung des Soldats dienen vor allem zwei Darstellungstypen: entscheidende Episoden und Szenen vor und nach der Schlacht. Im ersten Typ wird versucht, durch eine Vielfalt an Figuren und Gruppen, die aber noch übersichtlich bleibt, eine bestimmte Vorstellung von Soldaten im Kollektiv zu erwecken. Im zweiten Typ wird die Menge im Sinne von Quantität herausgelassen zugunsten einer Typisierung des einfachen Soldaten, der stellvertetend für seine Kameraden, für sein Regiment gezeigt wird.

2.2.1 Verherrlichung des kollektiven Helden

Abb. 21 Yvons Monumentalgemälde "Prise de Malakoff" soll zuerst betrachtet werden, da es einen Höhepunkt der Militärmalerei dieser Zeit markiert.
Der von einigen Zuaven umgebene Oberst Collineau bildet den Mittelpunkt der Komposition. Er ist in Naturgröße dargestellt und steht im Vordergrund, dem Betrachter gegenüber. Hinter ihm auf dem Gipfel der Böschung erscheinen rechts der General Mac-Mahon und links der Zuave Lihaut mit der Fahne in der Hand. Das Geschehen ist bühnenmäßig inszeniert. Es wird von unten gezeigt. Die Perspektive, aus der das Geschehen dem Betrachter gezeigt wird, zwingt ihn zu einer Haltung des Aufblickens, der Verehrung. Die wesentlichen Teilnehmer stehen dem "Zuschauer" frontal gegenüber, wie im Theater.
Die Komposition hat die Form einer stumpfen Pyramide und ist sehr symmetrisch angelegt. Sie weist aber keine weiteren einheitlichen Kriterien auf, sondern ist vielmehr in mehreren Unter-Kompositionen gegliedert, die sich an bekannten Kompositionsmotiven des Premier Empire und an revolutionären Motiven orientieren.
Die erste dieser Kompositionen ist die Gruppe um den Zuaven Lihaut. Der Fahnenträger erinnert an eine Inkarnation des Freiheitsgedankens, an die "Freiheit,
Abb. 57 das Volk anführend" von Delacroix. Die Figur des Verwundeten links und des einfachen Kämpfers aus dem Volk rechts haben dort gleichermaßen ihr Pendant. Die Dreiergruppe in der "Prise de Malakoff" hat jedoch nichts mehr vom stürmischen Elan der Gruppe in dem Bild von Delacroix. Es ist nicht mehr das Volk, das um seine Freiheit kämpft, sondern der in einer Pose erstarrte Berufssoldat, der unerschütterliche Stützpfeiler der Ordnung, der Verteidiger der modernen westlichen Zivilisation.

Daß der Zuave Lihaut mit dem General Mac-Mahon in der Höhe fast gleichgesetzt wird, soll suggerieren, daß der einfache Soldat und der hohe Offizier angesichts der Todesgefahr gleich seien. Das Gleichheitspostulat wird dem Beschauer in dem einer Apotheose ähnlichen Bild aufgedrängt: Die beiden Hauptfiguren heben sich auf dem Wolkenhintergrund ab, als würden sie bald in den Himmel aufsteigen. Ein Brief Yvons an den Minister Achille Fould beweist, daß diese Wirkung beabsichtigt war. Dort schreibt er:

"Je suis convaincu qu'à bien des titres cette proportion de grandeur naturelle est d'une importance capitale dans un tableau d'histoire. Le premier but est d'élever le sujet à la hauteur de l'Apothéose qui exclut les figures de demi-mesure. Je citerai comme exemple les tableaux de l'entrée de Henri IV à Paris et de la Bataille d'Austerlitz, dont la majesté tient autant à la proportion des personnages qu'à la composition toute héroïque." 213)

Diese als Apotheose konzipierte Komposition bezeugt, daß der Staat seinen Soldaten kultische Verehrung erwies.

"Der Soldat scheint die Verkörperung der gesellschaftlichen Stabilität geworden zu sein. Man begrüßt die gleichsam schicksalhafte Größe seiner Mission. Man preist ihn als den Repräsentanten der Ordnung, als Verteidiger der Zivilisation und der Religion." 214)

Die dreiteilige Formel "Liberté, Egalité, Fraternité", die von der Zweiten Republik 1848 als offizieller Wahlspruch übernommen wurde, ist dann in dem Bild vollständig symbolisiert, wenn man dem Begriff "Brüderlichkeit" als Klammer zwischen den beiden anderen Begriffen versteht: Brüderlichkeit in der gemeinsamen Erstürmung der feindlichen Bastion und in der Aufopferung des eigenen Lebens im Krieg.

"Il n'y a réellement union, égalité, rapprochement entre les hommes qu'à l'église sous la croix, au régiment sous le drapeau... L'uniforme du soldat et la robe du prêtre sont le vêtement de tous, le symbole du service, le signe du sacrifice." 215)

Der gleiche Gedanke wurde schon 1852 vom General de Civry in seinem von der Regierung hoch gelobten Buch über die Mission der Armee geäußert:

"Liberté, égalité, fraternité, c'est là l'apanage de l'apôtre et du guerrier." 216)

Zu dem Bild des Soldaten als "défenseur de la liberté" gesellt sich noch das von dem "défenseur de la paix". Napoleon III. hat sich selbst gern in seinen Reden als Befürworter des Friedens ausgegeben und seine zahlreichen Kriege in der ganzen Welt als Notwehr dargestellt. So ist es kein Zufall, wenn Yvon die Gruppe um den Oberst Collineau im Vordergrund in Anlehnung an das Hauptwerk Davids, die

Abb. 58 "Sabinerinnen", bzw. an die Szene der Frauen, die sich zwischen die streitenden Männer und Brüder geworfen haben, gestaltet hat. Die "Sabinerinnen" bezeugten den Friedenswunsch des soeben den großen revolutionären Wirren entronnenen französischen Volkes. Der Oberst Collineau steht also in ähnlicher Weise zwischen den Kämpfenden, nicht mit bloßen Händen, sondern Säbel und Pistole haltend, als Ordnungs- und Friedensstifter, obwohl er in Wirklichkeit genau die umgekehrte Rolle spielt. Das Kompositionsmotiv soll also den angeblichen Friedenswunsch der Regierung suggerieren.

Die konservative Ideologie im Second Empire integrierte zunehmend die militärische Tradition der Revolutionszeit und der napoleonischen Periode. So übernahmen auch die offiziellen Künstler zum Teil die Ikonographie des Premier Empire. So hat sich Yvon bei der Darstellung einer Gruppe in der "Prise de Malakoff" an dem Bild

Abb. 59 "Die Schlacht von Abukir" von Gros orientiert. In diesem Bild zeigt Gros einen wütenden Pascha, der seine Soldaten an der Flucht zu hindern versucht.

Diese Episode ist historisch belegt. In Yvons Bild erscheint unten rechts ein russischer General, der ebenfalls seine fliehenden Soldaten zurückhalten will. Dieses Detail wird jedoch in zeitgenössischen Berichten nirgends erwähnt. Es ist lediglich ein Produkt von Yvons Chauvinismus, das den alleinigen Zweck hat, die französische Armee in ein günstiges Licht zu rücken. Beispiele solcher kompositorischen Übernahmen sind keine Ausnahmen in der Militärmalerei des Second Empire. Die ursprünglichen Kompositionen erfahren eine Art Umfunktionierung, die immer der Verherrlichung der bonapartistischen Armee dient. Die Rückgriffe auf die napoleonische Ikonographie sollen auch eine Wiederbelebung der revolutionären "bewaffneten Nation" heraufbeschwören. Der Anspruch, einen kollektiven Helden darzustellen, scheitert jedoch insofern, als es dem Künstler nur gelingt, eine Masse, die aus voneinander getrennten Gruppen besteht, darzustellen. Die uneinheitliche Bildkomposition spiegelt die Struktur der bonapartistischen Armee wider, die mit der "nation armée" nur noch wenig gemein hat. [217)]

Eine derartige Übernahme findet sich in einem anderen
Abb. 22 Bild Yvons, in der "Gorge de Malakoff". Die Komposition ist hier eine halbe Pyramide, ein Dreieck, dessen Gipfel die Figur des Generals Vinoy bildet. Die Diagonale ist durch die nach links strebenden Zuaven gegeben, die Basis durch die Toten und die Gruppe der stehenden Zuaven mit erhobenen Bajonetten. Diese
Abb. 60 dicht gedrängte Gruppe erinnert deutlich an zwei
Abb. 61 Bilder Davids, an den "Schwur der Horatier" und an
Abb. 62 den "Schwur des Heeres auf den Kaiser nach der Verteilung der Adler auf dem Marsfeld in Paris am 5. Dezember 1801". Beide Bilder weisen eine sehr ähnliche pathetisch-deklamatorische Komposition auf. Die drei Horatier sind im Profil hintereinander in Schrittstellung gereiht, den Arm zum Schwur gegen die drei Schwerter erhoben, die der alte Horatius ihnen feierlich entgegenstreckt. In der "Verteilung

der Adler" zeigt sich die kompositorische Dichte
Abb. 61 in dem emphatischen Salut der Fürsten und Marschälle,
Abb. 62 die den Kaiser umringen, und in dem Aufwärtsrhythmus der Soldaten, die soeben von ihrem Herrscher Adler und Standarten empfangen haben. Der "Schwur der Horatier" ist der Ausdruck der Vaterlandsliebe, die sich über alles Persönliche hinwegsetzt. "Damit ist ein extrem männliches Vorbild geschaffen, eine moralische Leuchte ist aufgesteckt gegen alles Weibische, Schwächliche, Persönliche: spartanisch-römischer Heldenmut und höchste Bürgertugend in einem." [218]

Die Hervorrufung kompositorischer Darstellungen der Vaterlandsliebe und der Treue zum Herrscher erfüllt hier auch den Zweck der Manipulation des Volksbewußtseins. Es galt glauben zu machen, daß das Vaterland bedroht sei, und daß die Truppen sich durch ihre Disziplin und ihre Zuverlässigkeit auszeichneten. In Wirklichkeit waren nur die wirtschaftlichen und politischen Interessen Napoleons III. und nicht das französische Volk bedroht. Was die Truppen der Zuaven anbetrifft, so waren sie für ihre Liebe zum Plündern und ihr disziplinloses Verhalten bekannt. [219]

Eine weitere Darstellung von Soldaten als Kollektiv, die sich auf traditionelle Motive der französischen
Abb. 24 Schlachtenmalerei stützt, ist die "Bataille de l'Alma" von Isidore Pils. Wie die zeitgenössischen Kunstkritiker schon bemerkt haben, wird keine Schlacht, sondern die Überquerung eines Flusses gezeigt. Der Künstler greift nicht auf eine napoleonische, sondern eine
Abb. 63 ältere Vorlage zurück, nämlich auf "Passage du Granique", ein sehr bekanntes Bild von Charles Lebrun, das einen Vergleich zwischen Alexander und Ludwig XIV. herstellen sollte. Die Komposition besteht aus einer Diagonale, die von links nach rechts steigt, und die friesartige Nebeneinandersetzung mit einem pyramidalen Aufbau verbindet. Pils greift für seine "Überquerung der Alma" auf das gleiche Kompositionsschema zurück

und stellt damit die Krimsoldaten in eine glorreiche Ahnenreihe (Alexander und Ludwig XIV!) hinein. Obwohl der General Bosquet und seine Offiziere links im Vordergrund erkennbar sind, erfahren sie keine besondere Hervorhebung.

"Il n'y a pas à la vérité de groupe principal mais les masses du premier plan, bien liées ensemble, forment comme un seul groupe où le regard se porte naturellement." 220)

Die Aufmerksamkeit des Zuschauers gilt eher den Zuaven im Vordergrund, die in Lebensgröße erscheinen. Die Heroisierung des Einzelnen vollzieht sich also nicht durch Heldenposen, sondern darin, daß gerade an sich "unheroische" Motive zum Gegenstand eines Monumentalgemäldes gemacht, und in die große Tradition der Schlachtenmalerei gestellt werden. Anspruch und Funktion solcher Darstellungen werden deutlicher bei der Untersuchung von Bildern, wo der Soldat als Beteiligter einer Episode vor oder nach der Schlacht erscheint.

2.2.2 Heroisierung einer Soldatengruppe als Vertreter des Soldatenkollektivs

Der Versuch, den Mann aus dem Regiment in Bildern
Abb. 64 wie "La tranchée devant Sébastopol" von Pils und
Abb. 26 "Le Salut d'adieu" von H. Bellangé zu glorifizieren, geschieht in mehreren Schritten. Der erste Schritt besteht in dem Ausscheiden des Chefs nicht nur aus dem Vordergrund oder aus dem Mittelpunkt, sondern aus dem Bild überhaupt. In dem "Salut d'adieu" ist der Chef zwar anwesend aber nicht sichtbar: er liegt tot auf der Bahre und ist zugedeckt. An der Stelle des Generals oder seiner Offiziere treten einige Soldaten auf, die die Truppe verkörpern sollen. Sie werden meistens aus einer distanzierenden Perspektive, wie durch ein trennendes Glas dargestellt.

Der Hintergrund, vor dem sie sich hervorheben, zeigt keinen weiträumigen Horizont, sondern die Grabenwand. Der Blick reicht nicht weiter. Diese Darstellungen von Soldaten bei der Einsatzpause, beim Plaudern oder Pflegen wirken in ihrer "Natürlichkeit" und "Menschlichkeit" verharmlosend. Sie rücken den Krieg in die Nähe von Zeltlagerromantik und Kumpanei. Daß gerade solche Szenen ins Bild gesetzt werden, deutet auf ihre Funktion hin: sie appellieren an kollektive Gefühle; sie sollen als Identifikationsangebot für die Jugend und zur Sympathielenkung bei den Erwachsenen dienen. Die intime Wirkung wird noch dadurch verstärkt, daß die Figuren in kleinerem Maßstab bleiben.

Charakteristisch an solchen Darstellungen ist, daß sie einerseits durch ihren intimen Inhalt eine Identifikation anbieten, andererseits durch ihre distanzierende Komposition vom Zuschauer abrücken und diesen zum Respekt zwingen. Die Bilder geben also den Anschein, als wäre der "troupier" der eigentliche Held des Tages und durch ihn auch das Volk.

"Le soldat n'est pas un être à part dans la société, il ne forme pas une classe distincte des autres classes. Il est un citoyen, revêtu pour un temps de cette livrée de la Patrie que l'on appelle uniforme, et qui apporte à ce service intérimaire des armes, ce qu'il y a de courage, d'intelligence et de force personnelles." 221)

Der aus der Masse herausgenommene Soldat soll das demokratische Element vertreten, obwohl er in Wirklichkeit das Instrument der militärischen Herrschaft ist. Er ist "das gegebene Machtwerkzeug für die verselbständigte Exekutive, die bestrebt sein muß, ihren Gegensatz zur Volksmasse zu befestigen und noch zu verstärken." 222)

Das kaiserliche Regime war durch weitestgehende Abschaffung der demokratischen Errungenschaften von 1848 gekennzeichnet. Die machtlose Gesetzgebende

Körperschaft hatte den von der Exekutive vorgelegten Gesetzen zu akklamieren. Die Regierung befand sich aber völlig in der Hand Napoleons.

"Soldaten! Seid stolz auf eure Sendung; ihr werdet das Vaterland retten, denn ich rechne auf Euch, nicht um die Gesetze zu verletzen, sondern um das erste Gesetz aufrecht zu erhalten: die Nationalsouveränität, deren legitimer Vertreter ich bin." 223)

Als Retter der Gesellschaft wird der einfache Soldat nicht zufällig mit dem Priester zusammen dargestellt.

Abb. 27 Das Bild von Tabar "L'Aumônier blessé" möge hierfür ein Beispiel geben. Das Fehlen eines strukturierten Hintergrundes - die drei Figuren heben sich auf Rauchwolken ab - verstärkt den Symbolcharakter dieser Darstellung: Soldat und Priester brüderlich vereinigt. In apologetischen Schriften über die Armee findet sich in der Zeit öfters der Vergleich zwischen Armee und Klerus, die als Stützen der europäischen Kultur und als Symbole der Macht und der Wahrheit vorgestellt werden. 224)

"Oui, le prêtre et le soldat sont frères. Le soldat est le prêtre armé de l'honneur et de la patrie; le prêtre est le soldat de la croix et de la vérité. L'un nous montre la milice sacrée, l'autre la milice guerrière; tous deux sont les représentants et les champions de notre double patrie." 225)

Der Umstand, daß die beiden Soldaten den verwundeten Priester tragen und stützen, soll die Harmonie zwischen Staat und Kirche versinnbildlichen. Prominente französische Katholiken der damaligen Zeit schätzten, daß die Diktatur Louis Napoleons die Kirche vor ihrem Umsturz retten und ihren moralischen und sozialen Einfluß begünstigen würde. So sprach der katholische Direktor der Zeitung "L'Univers", Louis Veuillot, von der Einigkeit zwischen den beiden Armeen, der aus 400 000 Soldaten gebildeten Armee und der aus 40 000 Priestern und 5 000 Schwestern gebildeten Armee. Charles de Montalembert argumentierte 1851 in seiner Wahlkampagne für Louis Napoleon mit den gleichen Worten. Viele Bischöfe hielten sogar den Staatsstreich für einen Segen Gottes: "Quand l'Eglise rencontre César, elle doit aller à lui et lui tendre la main." 226)

2.3 Neues Bild vom Feldherrn

Parallel zu einer neuen Darstellung der Soldatenmasse, bzw. der Soldaten als Kollektiv ist eine Metamorphose im Bild des Feldherrn zu beobachten. In der traditionellen Militärmalerei wird eine gesellschaftliche und militärische Struktur durch Mittel der Bildkomposition sichtbar gemacht: Der Chef, also der König, der General oder der Hauptmann, wird in einer herausgehobenen Position dargestellt. Er erscheint als weitblickende Persönlichkeit, stets im Begriff einen Befehl zu erteilen, oder bei der Beobachtung von Truppenbewegungen, die das Ergebnis seiner Befehle sind. Er ist von den übrigen Personen isoliert und meistens zu Pferde, womit seine herausgehobene Position unterstrichen wird. Er nimmt auf einer Bildseite den Vordergrund ein, während auf der anderen Seite der Blick über das Schlachtfeld bis zum Horizont frei ist.

Die Toten spielen eine wichtige ästhetische und symbolische Rolle als Staffage für die Darstellung des Chefs: Der Tod erreicht den Chef nicht, er bleibt das Los der einfachen Soldaten, seien es die feindlichen oder die eigenen. Die Toten sind auf ihrem Platz, d.h. im Hintergrund, den sie freilich nicht überladen, sondern in dem sie nur einige tote Winkel ausfüllen. Im Größenverhältnis, in dem sie gegenüber dem Chef dargestellt sind, wird ihre soziale Position diesem gegenüber sichtbar gemacht. Yvon selbst hat einmal auf diese Art der Darstellung hingewiesen und sich gleichzeitig von ihr distanziert:

"Les tableaux de batailles semblaient avoir eu, pour objectif, de mettre en évidence de grands personnages et de brillants états-majors. Le souverain y était le plus souvent représenté de sa personne, daignant recueillir les lauriers de la Victoire. Le point de vue épique pouvait, à la rigueur, trouver satisfaction dans une semblable conception. Le point de vue pittoresque y perdait forcément en mouvement et en imprévu. Par fortune, Napoléon III ne commandait pas, en personne, l'armée de Crimée. Ma liberté restait donc entière. J'en usai pour abandonner la tradition

conventionnelle et mettre le spectateur au milieu de la lutte. Les vrais combattants, les soldats, se prennent ici corps à corps; ce sont des héros, abstraction faite du grade, depuis le général jusqu'au simple soldat et au clairon." 227)

Wie schon die Äußerung Yvons es vermuten läßt, tritt diese traditionelle Rollenverteilung in der offiziellen Militärmalerei des Second Empire etwas zurück. Auf den Bildern, die einen entscheidenden Augenblick einer Schlacht darstellen, ist der Feldherr zwar anwesend, ragt aber kaum oder gar nicht aus der Menge hervor. Wenn Richard Muther schreibt, ein General habe, "um eine Schlacht zu leiten und seine Befehle zu geben, sich nicht viel anders zu verhalten, wie zu Haus vor dem Schreibtisch" 228), dann stimmt diese Behauptung nur in begrenztem Maße und unterschätzt das Risiko, dem die Offiziere ausgesetzt waren. Ein ärztlicher Bericht des Krimkrieges beweist, daß beim Angriff vom 8. September 1855 auf den Turm Malakoff 18 Generäle verwundet wurden oder gefallen sind. 229) Während des Feldzuges sollen von 5 852 Offizieren insgesamt 779 gestorben sein. 230)

Die Oberbefehlshaber der französischen Armee auf der Krim sind fast nie Gegenstand von Militärbildern geworden, bzw. als Einzelne / Einzelkämpfer besonders herausgehoben worden. Als der Krieg begann, wurde der Oberbefehl dem bonapartistischen General Saint-Arnaud anvertraut. 231) Nach seinem Tod wurde im September 1854 der General Canrobert, der ebenfalls am Staatsstreich 1851 aktiv teilgenommen hatte, ernannt. 232) Dieser wurde im Mai 1855 durch den General Pélissier 233) abgelöst, da "die Soldaten, der im Treibhaus des Bonapartismus aufgeschossenen Generale lange müde, wiederholt einen Führer aus der alten afrikanischen Schule verlangt hatten." 234) Der General
Abb. 65 Canrobert ist der einzige, dem ein ganzes Bild gewidmet ist, und dies, obwohl er am allerwenigsten das Vertrauen der Truppen hatte. Die anderen Generale,

die in der Krim eine wichtige Rolle spielten, sind immer innerhalb der Soldatenmasse dargestellt; sie sind in das "Soldatenvolk" integriert. Einige Bilder setzen den Chef in Szene, lassen ihn als einzelnen Kämpfer aus der Masse hervortreten. Sie können als eine Umkehrung der hergebrachten Verhältnisse betrachtet werden, da sie den Chef nicht mehr als potentiellen Sieger, sondern als tot (Colonel Brancion), verwundet (General Bosquet) oder Verwundete besuchend (General Canrobert) darstellen. Solche Bilder dienen dazu, dem Betrachter zu zeigen, daß nicht allein der einfache Soldat, sondern auch der Chef sein Leben für das Vaterland opfert.

Abb. 66 Protais malte den "Tod des Obristen Brancion" nach einer Zeichnung, die er in einer russischen Redoute angefertigt hatte. Er wählte den Moment aus, wo der Oberst am Gipfel des Hügels ankommt und tödlich getroffen wird. Obwohl der Tod dieses Obristen für die Schlacht selbst und für den weiteren Verlauf des Krieges ohne größere Bedeutung war, galt es hier einen "Heldentod" zu inszenieren. Brancion steht an der Spitze einer pyramidalen Komposition. Sein Kopf hebt sich auf der Trikolore ab, die er noch in der linken Hand hält. [235] Auch hier wieder Rückgriff auf die traditionelle Symbolik. Der "todesmutige" Kämpfer erfährt eine fast göttliche Verehrung.

"Le colonel de Brancion, qui a eu l'honneur de planter le premier son aigle sur la redoute, est tombé dans cette attaque, sous la mitraille ennemie, glorieusement enseveli dans son triomphe." 236)

Abb. 23 Für die Verehrung des verwundeten Generals Bosquet [237] wählte Yvon eine andere Kompositionsweise als Protais für den Tod des Colonel Brancion. Die Hauptfigur nimmt die Mitte des Bildes ein, während die anderen Akteure sich rundum anordnen. Der Vordergrund bleibt frei, bis auf zwei Figuren von Verwundeten, die gewissermaßen den "Sockel" für den General

Bosquet bilden; die helle Farbe der Vorderzone verstärkt noch die Konzentration auf die dunkel gehaltene Gruppe um den General. Die Wahl des Generals Bosquet als Gegenstand eines Monumentalbildes war kein Zufall: Bosquet war mit Mac-Mahon die populärste Persönlichkeit des Krieges. Die Kpmposition in Amphitheater, d.h. seine Darstellung inmitten einer Gruppe soll die Beliebtheit des Generals unter seinen Leuten verdeutlichen. Der Kunstkritiker Louis Auvray erkannte diese Funktion und formulierte sie folgendermaßen:

"Ce groupe est palpitant d'intérêt; il exprime un sentiment inconnu dans les armées étrangères: il peint l'amour, l'affection du soldat. C'est qu'en France on n'achète pas ses grades, c'est que chacun doit les gagner sur le champ de bataille, c'est que les chefs partagent le danger et les privations du soldat, c'est que le général est véritablement le compagnon d'armæs du soldat qui sacrifierait sa vie pour lui, comme ce zouave qui meurt en pressant la main du général Bosquet pour lequel il eût donné dix fois sa vie." 238)

Das Ziel des Künstlers ist also auch hier wieder, die Gleichheit vor dem Tod und die Aufhebung der Klassenwidersprüche im Krieg zu suggerieren. Der Widerspruch zwischen Komposition und Anspruch wird durch die melodramatische Inszenierung manifest. General Bosquet wird zwar als schwer verwundet dargestellt, jedoch auch - und vor allem - als Sieger.

Abb. 65 Bei dem Bild von Rigo "Siège de Sébastopol, Hiver de 1854", wird der General Canrobert, obwohl er den Arm in der Schlinge trägt, in den Mittelpunkt gesetzt. 239) Es zeigt ihn, wie er am Morgen einen von den Russen angegriffenen Laufgraben besucht, den Verwundeten Ermutigung zuspricht und Medaillen verteilt.

"Gestern Nacht war ein hitziges Gefecht zwischen den französischen Chasseurs de Vincennes und den russischen Schützen vor den Erdwerken der Signalstabsbatterie, und die Russen machten durch eine fürchterliche Kanonade alle albernen Berichte, daß es ihnen an Munition fehlte, zu Schanden. Ausfälle und Gegenausfälle folgten einander unter einem

wütenden Feuer, welches von neun nachts bis fast vier Uhr morgens den Himmel weithin mit seinen Blitzen erleuchtete. (...)
General Canrobert hat einen sehr schmeichelhaften Tagesbefehl erlassen, in welchem er die unerschrockene Tapferkeit und Ausdauer der drei Compagnien des 1. Jägerbataillons in dem Gefechte hervorhebt." 240)

Für seine Darstellung bedient sich Rigo der gleichen

Abb. 67 Komposition wie Gros in der "Pest von Jaffa". Auf diesem Gemälde sehen wir Napoleon gleich einem wundertätigen Heiligen die Pestbeule eines Kranken berühren, während sich einige Leute seines Gefolges ängstlich den Mund mit einem Taschentuch bedecken oder versuchen, ihren Befehlshaber von dieser gefährlichen Berührung zurückzuhalten. Rigo ersetzt den Hintergrund des gotischen Klosterhofes durch die Schanzkörbe des Laufgrabens. Die Hauptgruppe steht wie im Gros' Bild im Licht, während die anderen Figuren im Schatten bleiben. Canrobert berührt keine Pestbeule, sondern steckt dem Verwundeten eine Medaille an. In beiden Bildern finden sich rechts von der Mittelgruppe zwei stehende Figuren und weiter zum Rande hin zwei knieende, während im Vordergrund ein Toter liegt. Die frappante Ähnlichkeit der Komposition soll beim Betrachter auf eine Deutungsverwandtschaft schließen lassen: Beim Betrachter soll möglicherweise der Eindruck erweckt werden, die Berührung durch den General habe heilende Wirkung. Es werden ihm also, einer alten Tradition zufolge, übermenschliche Kräfte zuerkannt. Eine Äußerung des Kunstkritikers De Lepinois zeigt, daß diese Wirkung der Darstellung auch von Zeitgenossen sehr wohl erkannt wurde:

"Le général remet la croix à un soldat blessé soutenu par ses camarades... Cette croix va cicatriser la blessure du pauvre soldat; le général est un grand chirurgien." 241)

Das gleiche psychologische und kompositorische Prinzip kehrt in einem anderen Bild von Rigo wieder, das die Chirurgen Scrive und Perrier bei der Pflege russischer Gefangener darstellt. Es weist eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Bild von Charles Meynier "La rentrée de l'Empereur dans l'Ile Lobau, après la bataille d'Essling" auf, das die Szene schildert, wie Napoleon während der Donauüberquerung am 13. Mai 1809 einen französischen Verbandsplatz passiert und von den Verwundeten jubelnd begrüßt wird. [242]

Abb. 25

Abb. 68

Der Vordergrund beider Bilder ist ähnlich gestaltet. Die Figuren bilden zwar formal eine Barriere zwischen dem Beschauer und dem Helden, fordern aber durch ihren mitleiderregenden Zustand den Betrachter auf, sich mit ihnen zu identifizieren und das Geschehen aus ihrer Perspektive zu verfolgen. In beiden Fällen wird eigentlich eine säkularisierte Epiphanieszene gezeigt: Das bloße Erscheinen des Helden läßt die Verwundeten ihren Schmerz vergessen. In diesem Sinne ist der Auszug aus dem Bericht des Oberbefehlshabers verfaßt:

"On a vu des blessés russestellement attendris des soins qu'on leur prodiguait qu'ils baissaient les mains ensanglantées du chirurgien qui les pansaient." [243]

Alle Oberbefehlshaber rühmten übereinstimmend den Eifer, die Aufopferung, die Hingebung und den Mut des Sanitätskorps:

"Tour à tour les maréchaux de Saint-Arnaud, Canrobert et Pélissier leur rendent un public hommage de gratitude et de reconnaissance." [244]

Der Generalstabsarzt, Docteur Scrive, der in der Bildmitte steht, war bereits durch seinen ärztlichen Bericht über den Krimkrieg bekannt, der zwar die besondere Gefährdung der Sanitäter schilderte, [245] aber in seinen Äußerungen immer der kaiserlichen Regierung sehr zugetan blieb. Das Bild von Rigo könnte vielleicht als eine Art Wiedergutmachung betrachtet werden, besonders wenn man sich einige Zahlen vor Augen führt: Bis Ende 1855 waren von

5 852 Offizieren 402 - also 7,3% - an verschiedenen Krankheiten gestorben, während von 450 Ärzten 82 - 18,2% ! - den gleichen Ursachen erlagen. [246] Die Annahme, es handele sich bei dem Bild um eine Wiedergutmachung wird freilich sehr fragwürdig angesichts der Tatsache, daß drei Monate, nachdem das Bild von der Regierung in Auftrag gegeben wurde, [247] die gleiche Regierung ein Gesetz erließ, das den Witwen der verstorbenen Ärzte nur ein Viertel von deren Rente - statt der Hälfte - zugestand. [248]

2.4. Rückgriffe auf das Premier Empire

Die Beispiele zeigen also, daß es in erster Linie darum geht, mit Hilfe der revolutionären und napoleonischen Ikonographie, den einzelnen oder den kollektiven Helden so darzustellen, daß immer nur die "offizielle Seite" des Krieges gezeigt wird. Dieser Vorgang wird jedesmal besonders deutlich, wenn Schrift und Bild gegenübergestellt werden.

Die Rückgriffe auf die napoleonische Ikonographie erfolgten nicht aus rein antiquarischem Interesse, sondern hatten eine bestimmte Funktion innerhalb der Politik und Propaganda Napoleons III. Sie waren dazu geeignet, die Legitimität des Kaisers zu untermauern.

"Le roi Louis-Philippe avait tenté de confisquer la gloire de l'Empire à son profit. Le nouveau prétendant, Louis-Napoléon, se l'approprie tout naturellement, comme un héritage familial." 249)

An dem glückverheißenden Jahrestag der Schlacht von Austerlitz und der Kaiserkrönung Napoleons, am 2. Dezember 1851 erfolgte auf Anordnung von Louis Napoleon der Staatsstreich. Am 2. Dezember 1852 wurde auf Grund eines Senatsbeschlusses und "einer jener Volksabstimmungen, von denen Louis Napoleon als erster der modernen Diktatoren meisterhaft zu profitieren wußte" [250], die Diktatur durch die

Kaiserkrönung besiegelt. Im Schatten des ruhmreichen Austerlitz-Siegers versucht der neue Kaiser seinen eigenen Ruhm zu sichern. Am 12. Juli 1854 hielt er bei der Einschiffung der Truppen in Boulogne folgende aufschlußreiche Ansprache:

"Allez, mes enfants, l'Europe attentive fait ouvertement ou en secret des voeux pour votre triomphe. La patrie, fière d'une lutte où elle ne menace que l'agresseur, vous accompagne de ses voeux ardents; et moi, que des devoirs impérieux retiennent encore loin des évenenents, j'aurai les yeux sur vous; bientôt en vous revoyant je pourrai dire: Ils étaient les dignes fils des vainqueurs d'Austerlitz, d'Eylau, de Friedland, de la Moskowa. Allez! Dieu vous protège." 251)

So befahl er auch 1855 Pelissier am 18. Juni die Schlacht von Waterloo durch einen glänzenden Jahrestag zu feiern. "Der 18. Juni, der Tag von Waterloo, sah die englischen und französischen Truppen Schulter an Schulter marschierend, um die russischen Linien auf der rechten Attacke zu stürmen... So sollte Waterloo gerächt werden; doch unglücklicherweise ging die Sache schief. Sie wurden beide nach einem fürchterlichen Blutbad zurückgeschlagen." 252)

Die Nachahmung des Premier Empire war nicht nur auf dem Schlachtfeld zu beobachten; der konservative Kunstkritiker Louis Auvray schilderte 1861, daß der diesjährige Salon mit dem von 1808 gewisse Ähnlichkeiten hatte:

"Le Salon-Carré ou Salon d'Honneur a beaucoup d'analogie avec celui de l'Exposition de 1808; comme lui il est presque entièrement occupé par des toiles représentant des faits de l'histoire contemporaine. Le Salon-Carré, en 1808, pour ne citer que les meilleurs tableaux, contenait: la Bataille d'Eylau, le Portrait du roi de Westphalie et celui du général Lasalle, par Gros; l'Empereur pardonnant aux révoltés du Caire, par Guérin; la Bataille d'Austerlitz par Gérard; l'Empereur recevant les clefs de Vienne, par Girodet; les Soldats du 76e de ligne, par Meynier; l'Entrée de l'Empereur à Munich, par Taunay, etc., etc. Le salon d'honneur de l'Exposition actuelle se compose de toiles historiques, dont plusieurs aussi feront époque dans les annales de l'art." 253)

3. Pseudorealismus im Dienst der Propaganda

Die formalen Zitate aus den bekanntesten Werken der Revolutionszeit und des Premier Empire bilden einen wichtigen Bestandteil der offiziellen Militärmalerei des Second Empire. Charakteristisch ist dabei auch die Umkehrung des traditionellen Rollenverständnisses: Der Feldherr wird humanisiert und "demokratisiert", indem er in die Masse seiner Soldaten integriert wird; der einfache Soldat dagegen erfährt eine Heroisierung, indem er selbst Gegenstand eines Militärbildes wird. Die Militärmaler bedienten sich dieser ästhetischen Mittel, um einen Identifikationsmechanismus auszulösen, der den Zweck hatte, das Volk für den Krieg zu gewinnen. Um diese Wirkung vollständig zu erreichen wurde das Repertoire der auf historische Genauigkeit herausschließende Details ausgeschöpft. Dabei spielte der Staat als Auftraggeber eine wesentliche Rolle: Er forderte von den Künstlern keine Kunstwerke ersten Ranges, sondern Kompositionen einer bestimmten Art, die eine getreue Wiedergabe von Schlachtenszenen leisten sollten. 254) Der Auftrag brachte für den Künstler ein großes Maß an Mühe mit sich: Sein Thema, seine Zeit, sein Talent gehörten dem Staat, der ihn wie sein Eigentum besaß. Seine Aufgabe lag darin, einen Bericht des Oberbefehlshabers oder eines Generals über eine Schlacht zu illustrieren: "Illustrer le Moniteur" wie man es damals ausdrückte. 255)

"Et vous croyez qu'on lui diminuera les difficultés purement matérielles de pareils sujets, en lui laissant une certaine latitude pour les arranger ou les composer ? Bien loin de là, il lui faudra être aussi exact qu'un procès-verbal, peindre jusqu'à la dernière broderie et au dernier bouton de chaque habit, mettre tous les personnages à la place exacte que leur rang les appelle à occuper, reproduire encore de face le visage des principaux pour en faire autant de portraits, et enfin retracer le plus souvent toute la scène sur une toile de dimensions gigantesques." 256)

So standen für den Künstler die verschiedenen Einheiten, ihre Stellung im Gelände, die Truppenbewegungen, die Bodenbeschaffenheit von vorne herein fest. Man stellte ihm im Atelier sämtliche Uniformen mit Löchern und Flickwerk, Waffenmuster und
Abb. 69 Geschütze, Pferde zur Verfügung. [257] Auskünste über Topographie, Strategie sowie Photographien wurden ihm geliefert, und die Akteure selbst standen ihm Modell.

"Les tableaux ont dû rivaliser avec les gazettes; l'exactitude des détails a dû être poussée jusqu'à la minutie; les peintres de batailles, aujourd'hui, doivent posséder à fond l'uniforme, ainsi qu'un tailleur militaire, et connaître les moindres détails de l'équipement et des armes. Pour plus d'illusion, on multiplie les portraits: les simples soldats qui ont concouru à l'action figurent avec leurs portraitures dans le tableau." 258)

Für den Militärmaler, für den es in erster Linie auf die exakte Wiedergabe ankam, mußte die Genauigkeit der Linien, die Exaktheit der Formen so vollständig sein wie nur möglich. Die Farbe wurde mit den gleichen Absichten interpretiert: Sie unterstreicht den Charakter und die Darstellung der einzelnen Figuren, gibt die Aspekte, unter denen sie allgemein bekannt sind. Ihr Hauptzweck besteht darin, möglichst wahrheitsgetreu zu sein. Diese Prinzipien schließen alle halben Töne aus, jegliche "Impression".

"L'idéal aujourd'hui, on le cherche dans la photographie... Que l'on se mette en face du tableau de M. Pils et que l'on regarde avec une lorgnette. Ne semble-t-il pas un épisode de la bataille de l'Alma saisi par la lentille d'un objectif, plutôt que reflété par l'oeil et le cerveau d'un peintre? " 259)

Das hervorstechendste Merkmal der Militärbilder ist also die an photographische Genauigkeit heranreichende naturalistische Malweise. Diese exakte und konventionelle Form wurde damals schon von den Zeitgenossen registriert. So sieht Edmond About in Yvons "Prise de Malakoff" "une collection de portrais estimables" und bemerkt: "Le terrain est relevé avec l'exactitude d'un daguerréotype... Les bastions, les tranchées et tous les ouvrages militaires sont exécutés comme par un officier de génie." 260)

Und Jean Doucet schließt nach einer enthusiastischen Besprechung mit den Worten:
"M. Yvon a écrit le plus magnifique bulletin de notre victoire." 261)
Die Militärmaler, die nach einer möglichst exakten Wiedergabe strebten, mußten in der Photographie das ideale Hilfsmittel finden. So waren sie auch unter den ersten, die die Photographie praktisch verwerteten. Ihre künstlerische Konzeption erregte großes Gefallen, einerseits bei Napoleon III., da sie seiner Politik diente, andererseits beim Publikum, da sie leicht verständlich war. Es wurde eine Illusion hervorgerufen, die dazu bestimmt war, die Zustimmung des unkritischen Zuschauers zu gewinnen: dieser soll vor der Genauigkeit des Details auf die Genauigkeit des Ganzen überhaupt schließen. "Die von der offiziellen Malerei angenommene Darstellungsweise erfaßt die Wirklichkeit wie das chinesische Porträt die Ähnlichkeit erfaßt: nicht durch Übereinstimmung mit dem Wirklichen, sondern durch dessen Suggestion durch ein technisches Können, das die früheren Darstellungen nicht gekannt hatten." 262)

Aber zu große Treue und Exaktheit hätte leicht den Auftraggeber und das Publikum irritieren können und damit ihr Zielverfehlt.

"Pour le peintre d'histoire rien n'est à négliger pour atteindre son but, qui est de nous émouvoir ou pour le moins de nous interesser. La beauté du caractère, la convenance de la scène, l'effet de la lumière et du coloris, et même les accessoires, tout doit concourir à l'impression qu'il désire produire en vivifiant ainsi son oeuvre." 263)

Da aber nicht alles und nicht jeder Soldat von Natur aus schön ist, "werden also abstoßende Gesten abgeschwächt, häßliche Personen verschönert. Die Aufgabe des Malers besteht darin, das Bild einer Art 'mittlerer Wahrheit' anzunähern." 264)

"Tous ces hommes sont transfigurés par le génie de la mort et de la destruction; ils sont arrivés au paroxysme suprême où l'on n'agit plus que comme force aveugle, où la mort passe et repasse dans les rangs sans effrayer personne, où l'âme et le corps sont au-dessus de la douleur." 265)

Diese Äußerung des Kunstkritikers des "Monde illustré" hat allgemeine Gültigkeit für die offiziellen Militärbilder. Überall die gleichen stereotyp wiederkehrenden Formen; ob auf der "Schlacht an der Alma" von Pils oder auf der "Einnahme des Turms Malakoff" von Yvon. Nicht einzelne, klar erkennbare Individuen werden dargestellt, Abb. 70-73 sondern schablonenhafte Typen des Zuaven oder des Generals. Die einzelnen Köpfe sind so wenig typisiert, daß sie ohne weiteres austauschbar wären. Die verschiedenen Gesichter stellen sich nur als Träger von bestimmten Gefühlen und Leidenschaften dar, sowie sie in der Lehre der Physiognomie von Guillaume Duchenne studiert und in Photographien festgehalten wurden. Duchenne machte in den fünfziger und sechziger Jahren eine Reihe von Versuchen, die ihm ermöglichten, den Mechanismus der Gesichtsmuskeln zu beschreiben. Er formulierte dann die Regeln der Gesichtsausdrücke ("règles des lignes expressives de la face en mouvement"), die er "orthographe de la physionomie" nannte, der auch Künstlern zugedacht war. [266] Bei der "Prise de Malakoff" beobachtet Victor Fournel zu recht "l'exagération uniforme qu'il (Yvon) a mise dans les figures et surtout dans les yeux de ses personnages". [267] Der Eindruck entsteht, daß die Feldherren und ihre Soldaten weniger mit dem Kampf beschäftigt sind, als vielmehr Pose und Attitüde von Leuten anzunehmen, die gerade angeschaut und photographiert werden. Diese konventionellen Posen führen dazu, daß die einzelnen Kämpfe erstarrt sind und wie Operninszenierungen wirken: Man spielt den heldenhaften Tod, den Befehl, den Angriff, etc. Dies wurde sehr zutreffend von Mathilde Stevens geschildert:

"Je ne puis voir tout ce tapage silencieux, tout ce mouvement immobile, tous ces gens qui courent sans changer de place, tous ces blessés qui tombent éternellenment, ces baionnettes éternellement suspendues sur des poitrines, toute cette fougue qui pose, toute cette furie à quarante sous l'heure. Pour moi, une bataille peinte me cause la même émotion qu'un combat de cire dans le cabinet de Curtius." 268)

An zwei Figuren soll dieses Posenhafte demonstriert werden; die beiden Figuren stammen aus Yvons Werken:
Das erste Beispiel ist der Zuave Lihaut, der Fahnen-
Abb. 21 träger der "Prise de Malakoff". Er tritt völlig unbewaffnet auf und ist damit jedem Angriff ausgeliefert, da er in seiner Position eine ausgezeichnete Zielscheibe bietet. Durch dieses Auftreten könnte er also am wenigsten das Ziel erreichen, das er sich vorgenommen hatte: die Fahne zu halten und zu verteidigen.

Das zweite Beispiel, das diese "inszenierte Wirklichkeit" illustriert, ist die Figur des (Quer)pfeifers
Abb. 22 der "Gorge de Malakoff". Gelassen steht er mitten im Getümmel und spielt, um seine Kameraden zu ermutigen. Diesem etwas unglaubwürdigen Helden wird eine Zerstreuungsfunktion zugesprochen: Er lockt die Blicke des Zuschauers auf sich und lenkt sie dadurch vom eigentlichen Geschehen, nämlich vom "wilden Blutbad" ab. Diese Art von Schlachtszene entsprach dem Prinzip der Anpassung an den herrschenden wohlanständigen Kunstgeschmack:

"... tout se passe en épisodes sans portée, de façon à respecter les nerfs des spectateurs et à ne pas effrayer les dames." 269)

Die Verarbeitung der historischen Fakten ist also von vornherein durch den unhistorischen Charakter der Themenauffassungen geprägt. Wie die Künstler sich über die historische Genauigkeit im Sinne objektiver Richtigkeit hinweggesetzt haben, wird besonders deutlich an dem Chauvinismus, den sie bei der Darstellung des Feindes an den Tag legen. Es wurde bereits auf den russi-
Abb. 21 schen General der "Prise de Malakoff" hingewiesen, der versucht, seine Soldaten an der Flucht zu hindern. Yvon hat damit ein Detail hinzugefügt, das nicht nur im Bericht von General Mac-Mahon fehlt, sondern das im Widerspruch zu allen offiziellen Berichten über diese Schlacht steht. Hier der Bericht des Barons de Bazancourt über die Tapferkeit der russischen Truppen:

"Russische Offiziere erschienen mit dem Degen in der Faust die ersten auf den Brustwehren; sie rufen ihre Soldaten herbei und ermuntern sie mit Worten und Gebärden; nur einige Meter trennen noch diese unerschrockenen Offiziere von unseren Soldaten, welche von allen Seiten hervorbrechen; von Secunde zu Secunde verringert der Tod diese Gruppe von Helden, die man nacheinander fallen sieht." 270)

Und weiter heißt es: "Die Russen erkennen die ganze Wichtigkeit dieser Position, welche ihnen so plötzlich entrissen wurde, und verdoppeln daher ihre Bemühungen zu deren Wiedereroberung." 271)

Noch in zwei weiteren Bildern erscheinen russische Soldaten als Deserteure oder Flüchtlinge: in der "Bataille de Balaclava" von Philippoteaux und in dem "Combat de Kanghil" von Couverchel.

Abb. 19 Philippoteaux' "Bataille de Balaclava" zeigt die Intervention der französischen Brigade der Chasseurs d'Afrique angesichts der Vernichtung, welche die leichte englische Kavallerie Cardigans bedrohte. Dabei zeigt er unten links im Vordergrund eine Gruppe von russischen Soldaten, die von den afrikanischen Chasseurs flüchten wollen. Wenn auch eine Darstellung des sogenannten "ungestümen Muts" der vier von dem General d'Allonville [272] geführten Schwadronen durchaus berechtigt war, so ist es doch eine merkwürdige Umkehrung der Verhältnisse, die Russen als Flüchtlinge zu zeigen, und eine Themenauffassung, die in keiner Weise den Quellen entspricht:

"General Morris, der ein Regiment donische Kosaken den zersprengten Carrés zu Hilfe kommen sah, während zwei andere auf dem Hügelrücken erscheinen, ließ zum Rückzug blasen und commandirte das 4. Chasseur-regiment hinter das 1., von welchem eine Escadron die Rückkehr der englischen Cavallerie deckte und Lord Cardigan in den Stand setzte, die Trümmer seiner Brigade wieder zu formieren."

Abb. 20 Im "Combat de Kanghil" von Couverchel äußert sich die chauvinistische Einstellung eher in der Themenwahl, als in der Darstellung der fliehenden Russen, die mit dem Bericht des Generals d'Allonville übereinstimmt. [274] Das Kavalleriegefecht bei Kanghil fand am 29. September 1855, d.h. drei Wochen nach der Einnahme des Forts

Malakoff statt, galt aber nicht als wichtige Schlacht des Krimkrieges. Seine Bedeutung für den Kriegsverlauf lag vor allem darin, daß es zu den Feldoperationen gehörte, die darüber entscheiden konnten, ob die Russen ihre Position halten würden oder ob sie die ganze Krim den Alliierten als Beute überlassen müßten. Couverchel legt in seinem Bild deutlich das Gewicht auf die zwei Russen, die versuchen, eine Kanone vor dem angreifenden Feind in Sicherheit zu bringen, und lenkt damit die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf eine eher chauvinistische Szene. [275] Die Darstellung des "Combat de Kanghil" zeigt sich also nur als Vorwand, auf der einen Seite die Tapferkeit der Franzosen, auf der anderen die Feigheit und Unfähigkeit der Russen zu schildern.

Die Konzeption der Militärbilder ist also bis in Einzelheiten durch die Themenauffassung motiviert. Durch den Anschein der Naturtreue wird dem Betrachter eine historisch unzutreffende Themenauffassung glaubwürdig gemacht. Die photographische Genauigkeit der Darstellung von Details stellt in ihm die Überzeugung her, daß die gesamte Darstellung eine getreue Abbildung von Wirklichkeit in einem bestimmten Moment sei. (Der Begriff der Momentaufnahme dürfte erst im Verlauf der Verbesserung der Kameratechnik entstanden sein, aber er zeigt am präzisesten die eine Seite des künstlerischen Bemühens und der angestrebten Wirkung.) Die Verbindung dieser naturalistischen Darstellung mit dem Rückgriff auf die revolutionäre und napoleonische Ikonographie ist das wesentliche Kennzeichen des Pseudorealismus in der Militärmalerei dieser Zeit. Dem zwiespältigen Verhältnis zur Wahrhaftigkeit entspricht die Ambivalenz der Personendarstelung, die an einer Reihe von Beispielen aufgezeigt wurde: Die Soldaten werden zugleich als Teil des Volkes und als erhabene Identifikationsfiguren, als Befreier und als Unterdrücker der Revolution (1848), als Verteidiger des Friedens und als Krieger dargestellt.

Diese Widersprüchlichkeit zeigt sich nicht nur in der Militärmalerei, sondern gleichermaßen in den zahlreichen militärischen Schriften der Zeit. Die beabsichtigte Wirkung ist Unterhaltung und im Sinne der Regierung zensierte Information, nicht zuletzt mit dem Ziel der Erhöhung des Nationalgefühls als Ersatz für demokratische Rechte. Siegfried Kracauer beschreibt die Situation des französischen Bürgertums, das diese Bilder in den Salons und öffentlichen Gebäuden und ihre Reproduktionen in den Zeitschriften betrachtete:

"In der ersten Etappe des Zweiten Kaiserreichs war die Bourgeoisie tatsächlich mit so vielen Isolierschichten umgeben, daß kaum ein Hauch der Welt sie streifte. Die Diktatur unterband alle Meinungsäußerungen und innerpolitischen Kämpfe und bevormundete die Bürger in einer Weise, daß diese sich immer mehr aus dem öffentlichen Leben ins Private zurückzogen, das nun gleichsam im Leeren schwebte... Vermittelten wenigstens die Kriege eine Beziehung zur Wirklichkeit ? Sie wurden in exotischen Ländern geführt und das Echo, das von ihnen nach Paris drang, war undeutlich und verworren." 276)

Die durchgängige Tendenz zur Ästhetisierung des Krieges, der Verzicht auf die unverhüllte Darstellung der historischen Wirklichkeit, des Grauens und des Elends im Krimkrieg, wird augenfällig, wenn man die Bilder mit zeitgenössischen Berichten über den erbärmlichen Zustand der französischen Armee auf der Krim vergleicht. Er wurde lange Zeit in der französischen Presse verheimlicht, doch war er schon im April 1856 allgemein bekannt und wurde auch nicht mehr bestritten:

Die ungenügenden Unterkünfte, der Mangel an Bekleidung und die Knappheit an Lebensmitteln wurden als die Hauptursachen für die Leiden der französischen Soldaten angegeben. W. Russell hat in seinen Berichten für die Times die Strenge des Winters geschildert, die auch in den Baracken das Wasser in den Wasserbehältern einfrieren ließ. Er berichtet, daß die französischen Soldaten nicht einmal in festen Baracken untergebracht waren, sondern in einfachen, ungeschützten Zelten, die öfters von Schneestürmen umgerissen und auch ganz fortgetragen wurden:

"Französische Soldaten drängten sich in sehr gedrückter Stimmung um unser Hauptquartier, und zählten uns ihre Leiden auf. Ihre Zelte waren alle umgeworfen und vom Winde fortgerissen, ohne Aussicht sie wieder zu erlangen, ihr Brot war ganz durchnäßt und verdorben, ihre Rationen ganz in Schlamm eingewickelt. Die afrikanischen Soldaten scheinen besonders niedergedrückt zu sein. Die armen Burschen! Mehrere derselben fand man vor dem Lager unserer Cavalerie am nächsten Morgen todt." 277)

Er berichtet auch über die verheerenden Auswirkungen von Cholera, Skorbut und Typhus. Im Winter 1855/56 wurden die täglichen Verluste auf 170 Mann beziffert. Während der ganzen Dauer des Krieges fielen 10 240 französische Soldaten im Kampf, während 85 375 an Verwundungen oder Krankheiten starben. 278) 1856 schrieb der "Morning Advertiser":

"Es gibt 3 000 Kranke im französischen Lager an der Tschornaja, die Feldlazarette sind überfüllt und das medizinische Personal durch Krankheit und Erschöpfung dezimiert, das Kommissariat ist in völliger Auflösung begriffen und außerstande, die Truppen zu verpflegen, die Männer erbetteln sich tatsächlich Zwieback von den Soldaten der Vorposten; Skorbut, hervorgerufen durch Mangel an Gemüse, und Typhus, hervorgerufen durch Fleischmangel, wüten mit unbezwingbarer Schärfe; und der Kontrast zwischen beiden Armeen ist eine Quelle offener Unzufriedenheit für die französischen Soldaten. Die Transportmittel reichen nicht aus, um die Kranken nach Konstantinopel zu bringen, die Epidemie ist eine wahre Katastrophe, und die Sterblichkeit ist entsetzlich." 279)

Die Unzufriedenheit der französischen Soldaten drückte sich zum Beispiel in den verschiedenen Versuchen aus, General Pélissier zu erschießen. So wurden auch die von der Krim zurückgekehrten Zuavenregimenter in die Provinz verwiesen, weil sie in der Hauptstadt Argwohn erregten, statt durch ihren Anblick die öffentliche Begeisterung anzufeuern.

Aus diesem Zusammenhang wird die Ausgleichs- und Verdrängungsfunktion der Militärmalerei ersichtlich. Die Tendenz der Militärbilder, Emotionen zu wecken, statt Einsichten in gesellschaftliche Realität zu vermitteln, wurde schon von einigen zeitgenössischen Kunstkritikern erkannt und angesprochen. So spricht Charles Perrier von

einer "banalen Neugier", die das Publikum zu der "Prise de Malakoff" hinlocke [280], und Astruc nennt dieses Bild "un tableau ... qui vient délibérément mettre l'art à la solde d'une grosse illustration bonne à émouvoir les commères. [281]
A. Houssaye drückt diese Funktion der Militärmalerei noch direkter aus: "Le public veut qu'on l'émeuve ou qu'on le fasse sourire." [282] Der triviale Charakter dieser Malerei wird sogar einmal deutlich formuliert: "... il (Yvon) se borne à faire des parades d'une grande dimension, des panoramas perfectionnés d'un genre presque trivial". 283)
Das formale Herabsinken der zur Historienmalerei gehörenden Militärmalerei in die niedrigere Gattung der Genremalerei ist ein grundsätzliches Problem der bildenden Kunst in dieser Zeit, das von den Kunstkritikern registriert wird; "sie sprechen vom allgemeinen Verfall der Historienmalerei, die zwar weiterhin die Hierarchie der Bildgattungen anführt, aber die von ihr geforderte Verallgemeinerung zum erhabenen Ideal nicht mehr überzeugend zu leisten vermochte." [284]
Eine genauere Untersuchung der Wirkung der Militärbilder soll diese Entwicklung veranschaulichen.

V. VERBREITUNG UND WIRKUNG DER MILITÄRMALEREI

1. Verbreitung durch Presse und Kolportage

Die eigentlichen Militärbilder hatten zwar dadurch, daß sie auf den Salons ausgestellt und in öffentlichen Gebäuden und Museen aufgehängt wurden, bereits ein relativ großes Publikum und damit wohl eine nicht unbeträchtliche meinungsbildende Wirkung, zumal unter dem Bürgertum der Hauptstadt, dem wohl die Mehrzahl der Besucher der Salons, Museeun und öffentlichen Gebäuden entstammte.

Eine viel weitere, massenhafte Verbreitung erfuhren die Bilder jedoch durch ihre Reproduktion vermittels einer verbesserten Technik der Holzschnittherstellung, der noch jungen Technik der Lithographie und der sich gerade entwickelnden Photographie. Im folgenden soll der Verbreitung von Reproduktionen der Militärbilder in verschiedenen Medien genauer nachgegangen werden. Für die Einschätzung der Wirkung dieser Reproduktionen ist es wichtig, sich ins Gedächtnis zu rufen, daß Bilder, zumal auf dem flachen Land, damals noch ganz unvergleichlich viel seltener waren als heute und sich ihre Wirkung auf die Betrachter in der Intensität mit derjenigen vergleichen lassen dürfte, die Illustrationen von Kinderbüchern auf die jugendlichen Leser haben. Außerdem war zweifellos keinem der naiven Betrachter der Charakter einer "inszenierten Realität" dieser Bilder, also ihr weit von der Realität entfernter Pseudorealismus bewußt. Vielmehr dürften die Bilder bei den Betrachtern in aller Regel das Gefühl "So also war es." ausgelöst haben.

Nach dem Staatsstreich herrschte zunächst ein maßloser Terror: Zehntausende von Sozialisten, Republikanern und Mitgliedern geheimer Gesellschaften wurden auf höchst summarische Weise verhaftet und wie gemeine Verbrecher deportiert oder in die Verbannung geschickt. Im Januar 1853 waren noch 6 153 Opfer dieser Unterdrückung im Gefängnis oder im Exil. Die Präfekten und ihre Beamten, die Polizei, die Behörden und die Armee sorgten für die strenge Anwendung einer alle Freiheiten einschränkenden Gesetzgebung und zeigten dabei öfters einen übertriebenen Eifer. [285] (Kabarette konnten willkürlich geschlossen werden.) Vor allem die Zeitungen waren ständigen Kontrollen und Schikanen unterworfen. Die Presse und Journalistik wurde unter administrative Gerichtsbarkeit gestellt, ohne daß die gewöhnliche Gerichtsbarkeit aufgehoben wurde. Von nun an konnten sogenannte Zuchtpolizeigerichte ohne Hinzuziehen von Geschworenen über sogenannte Pressevergehen urteilen. Der zuständige Minister hatte das Recht, jede Zeitung zu verwarnen und ihr Communiqués zuzusenden. Die Regierung konnte außerden auch ohne gerichtliches Urteil eine Zeitung zwingen, ihr Erscheinen einzustellen, wenn ihr dies im Interese der "öffentlichen Sicherheit" geboten erschien. Zu einer wahren "Tragiposse" gestaltete sich das System der Verwarnungen, durch das die Presse derart verängstigt wurde, daß Suspensionen und Publikationsverbote kaum noch nötig wurden. Dennoch kamen auch diese vor. Wie ein Damoklesschwert hing die Verwarnung über den Zeitungen. Damit wurde ein Zustand der Angst geschaffen, der ausreichend war, um alle freie Meinungsäußerung im Keim zu ersticken. [286] "Die Diktatur belegte die Erörterung der öffentlichen Angelegenheiten mit dem Bann, und so war die Presse, wollte sie weiter bestehen, dazu genötigt, das Privatleben zur öffentlichen Angelegenheit zu machen." [287] Die Angebotskataloge der Heftchen für die Kolportage wurden ebenfalls sehr streng

zensiert. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts spielte die Kolportage eine wesentliche Rolle für die Verbreitung von Nachrichten und Gedanken auf dem Land. Die Presse selbst erreichte nur eine bestimmte Elite, während Broschüren, Plakate, Lieder und Graphiken für die Verbreitung von aktuellen Nachrichten sorgten und die Landbevölkerung auf dem Laufenden hielten. 288)
So ließ der Kaiser eine "Commission de colportage" einrichten, um diesem Mittel der "demagogischen Propaganda" entgegenzuwirken. Der Polizeichef De Maupas berichtet:

"Le colportage était devenu comme une sorte de presse clandestine qui pénétrait dans le pays tout entier et jusque dans les moindres chaumières. On répandait ainsi contre l'Empereur et conre son gouvernement, les plus odieuses calomnies; on attaquait effrontément la religion et la morale; c'était un procédé de démoralisation merveilleusement choisi et très habilement exploité par nos ennemis." 289)

Parallel zu dieser Unterdrückung der Presse und Kolportage wurde von der Regierung eine sehr intensive Propaganda betrieben. Sie setzte alle Mittel ein, um die öffentliche Meinung zu lenken und eine möglichst große Übereinstimmung der Bevölkerung mit den Aktivitäten der Regierung zu erzielen. Dabei spielten die Präfekten der Departements eine wesentliche Rolle: Es kam öfters vor, daß Präfekten eine kaiserliche Zeitung gründeten und sie machten sich mit allerlei Mitteln die Lokalpresse in ihren Departements ergeben. 1860 hatte die Regierung in jedem zweiten Departement das Pressemonopol. 290)
Die Provinz war mit einem Netz von bonapartistischen Zeitungen überzogen. Allein in Paris gehörten die auflagenstärksten Zeitungen dazu. 291) Im Juli 1858 hatten diese Blätter foglende Auflagen:

Le Constitutionnel.....26 530
Le Moniteur universel.....16 402
La Patrie.....24 500
Le Pays..... 8 850
La Presse.....21 000

Die Militärbilder wurden als Zeitungsillustrationen in zahllosen Reproduktionen verbreitet. [292] Sie brachten die Zeitungsverleger sogar dazu, technische Neuerungen im Bereich des Holzschnitts einführen zu lassen. [293] So berichtete einer von ihnen über den Holzschnitt der "Prise de Malakoff" im "Monde illustré":

"Par bonheur, pour les amateurs innombrables qui ne verront pas la toile originale, le Monde illustré, qui ne recule devant aucun sacrifice lorsqu'il s'agit d'honnorer l'art et de le populariser, donne une traduction si fidèle, si complète, qu'il ne laisse presque rien à désirer au public intelligent. La gravure sur bois n'a jamais eu cette dimension, jugée impossible jusqu'à de jour... Il a fallu innover sans lésinerie." 294)

Daß die Verbreitung der Militärbilder ein wichtiges Anliegen der kaiserlichen Regierung war, beweist eine längere Ausführung des Comte de Laborde, der sich sonst in seiner oben erwähnten Programmschrift sehr knapp faßte:

"L'Etat fera parvenir aussi dans toutes les communes de la France les grands faits de nos guerres, les actions d'eclat de nos soldats, les actes de dévouement de tous le citoyens, les portraits des hommes chers à la patrie, tout ce qui va au coeur, tout ce qui est digne d'enflammer l'enthousiasme patriotique. Les Vernet, Bellangé, Raffet, Yvon, Decamps, et tant d'autres dont le talent est devenu populaire parce qu'il est sympathique aux masses, dessineront ces grandes scènes sur bois, et les graveurs les rendront en fac-simile, ou bien ils les peintront, et leurs élèves les exécuteront sur bois, à plusieurs rentrées, de manière à les reproduire en couleur dans une vive harmonie de tons, qui donnera une idée juste des originaux. Un million d'épreuves identiques, et plus encore s'il le faut, seront fournies en peu de jours par la typographie associée à la galvanoplastie, et ces belles gravure se vendront dix centimes. On les affichera entre le Moniteur des communes, qu'on devrait lire, et les annonces d'adjudication, qu'on ne lit pas. Ces proclamations parlant aux yeux auront pour les gens de la campagne l'éloquence qu'ils comprennent, et un second exemplaire, conservé à la mairie, formera tous les six mois un fascicule qu'on prêtera aux habitants pour servir de distraction, à la veillée, dans les familles." 295)

Ein Erlaß des Ministère d'Etat beweist, daß dieses Vorhaben nicht nur eine Forderung blieb: Für den Preis von 4 000 Francs wurde an Soulange-Teissier der Auftrag von hundert Lithographien auf China-Papier von der "Prise de Malakoff" gegeben. [296]

Die Propaganda nahm auch Formen an, die dem niederen Volk besser angepaßt waren: Sie schlich sich in die Heftchen der Kolportage ein und beeinflußte die Populärgraphik, die den Kaiser mit Lob überhäufte. [297] Die behandelten Themen waren immer die selben: Kritik der "sterilen politischen Machenschaften" der Parteien, Lob des Kaisers, der Frankreich vor der Anarchie gerettet und Wohlstand und Frieden wiedergebracht habe.

Vor der Ausbreitung der Groschenpresse und der billigen illustrierten Zeitungen wurden auf dem Land die Ereignisse fast nur durch den Kolporteur bekannt. Er illustrierte seine Schilderungen durch Bilder, von denen er in seinem Gepäck immer eine Auswahl hatte. Die Graphiken, die aus den Werkstätten von Epinal, Metz, Nancy, Montbéliard und Pont-à-Mousson stammten, waren durch ihre Farbenpracht und ihre naive Komposition dazu geeignet, die Volksphantasie zu beeindrucken. Einige dieser Graphik-Druckereien befaßten sich vorwiegend mit militärischen Darstellungen, so zum Beispiel die Druckereien von Metz, Paris, Straßburg, Weißenburg und natürlich Epinal. Die Druckerei, die im 18. Jahrhundert von Jean-Charles Pellerin in Epinal gegründet wurde, ist die berühmteste. Unter dem Second Empire erreichte die "imagerie d'Epinal" ihren Höhepunkt: Die Verbesserung der Druckverfahren für den Holzschnitt und die Lithographie führte auch dazu, daß man neue Fachkräfte einstellte, so zum Beispiel den Zeichner Charles Pinot, einen Schüler von Paul Delaroche. [298] Dadurch wurde es möglich, die Auflagen zu erhöhen und aus den einzelnen Handwerksbetrieben eine Industrie zu machen. [299]

"Durch die Bilder von Epinal werden diese Stiche verbreitet werden. Nie waren die Verkaufsbedingungen günstiger. Das Regime ist ein Militärregime. Man kann sich bei der Regierung höchst beliebt machen, wenn man die Huldigungen auf ihre Armee vervielfältigt und die Liebe

und Bewunderung des Volkes für sie weckt." [300]
Die Bilder von Epinal wurden ein hervorragendes Propagandamittel: Sie erleichterten Louis-Napoleon die Machtübernahme, indem sie von 1830 bis 1850 die napoleonische Legende verbreiteten. Sie halfen ihm weiterhin durch die Popularisierung des Militärs: "Die Armee war wieder aufgebaut, bereit zu Opfern, mit Aufgaben betraut, in Kämpfe verwickelt und schon reich an Ruhm. Diese Armee mußte man bekannt und beliebt machen, um Soldaten für sie rekrutieren zu können. Ihre Kraft und ihre Tugenden mußten kundgetan werden. Indem man sie populär machte, mußte man die Franzosen ihrer Möglichkeiten versichern und ihnen zeigen, daß sie die Drohungen des Auslandes verachten konnten." [301] Die Druckerei Pellerin wurde dazu veranlaßt, die Armee in zahlreichen günstigen Aspekten zu zeigen: Eleganz der Uniform, Stärke der neuen Waf-
Abb. 74,75 fen, usw. So gab sie z.B. eine Art Katalog der neuen Uniformen heraus: Diese Tafeln hatten sofort großen Erfolg und wurden auf Initiative der Regierung weit verbreitet. Hunderte von Tafeln mit Soldaten zum Ausschneiden und Aufkleben wurden für Kinder gedruckt, die vielleicht das wichtigste Publikum darstellten. "Auf diese jungen, zarten, leicht zu beeindruckenden Seelen wirken sie (die Bilder von Epinal) am stärksten ein. Indem er inmitten dieser Armeen aus Papier lebt, wird der kleine Franzose kriegerisch und nationalistisch. Das Bild formt seinen Geist und sein Herz durch die Gewohnheit, durch die immer erneuten Schaupsiele, die es ihm bietet. Es lenkt seinen Sinn auf den Krieg. Es formt Generationen auf das Militärische hin, sie wachsen in dieser Disziplin auf. Das Bild von Pellerin wird Frankreich Soldaten geschaffen haben." [302]

Die Bilder hatten also eine ausgesprochene erzieherische Funktion. Sie zeigen aneinandergereihte Soldaten in ihrer steifen Militärhaltung; sie sind alle gleich: gleiche Uniformen, gleiche Haltung, gleiche Gesichter. Eine einzige Figur bleibt dabei in Bewegung: die des Offiziers mit seinem Säbel, der seine Mannschaft prüft. Diese Auf-

machung begünstigte die Assoziation von Begriffen wie Ordnung und Regelmäßigkeit, Disziplin und Pünktlichkeit, Opferbereitschaft und Anpassung mit dem Soldatentum. Die Bilder vermitteln auch ein Gefühl der Gleichheit und der Kollektivität. "Die Bilder sind für die Regierung Propagandamaterial, Hilfen erster Ordnung für die Rekrutierung. Sie bedient sich ihrer; sie begünstigt ihre Verbreitung. Die Kolporteure tragen sie in alle Provinzen, in die kleinsten Weiler Frankreichs." [303] Auch Darstellungen des Krimkrieges fanden auf diese Weise Verbreitung: etwa hundert Tafeln stellen Scharmützel, Land- und Seegefechte sowie komische und satirische Geschichten über die Russen dar. Die Tafeln, die 1862 herausgegeben wurden, waren nach Angaben und Vorlagen des Kriegsministeriums angefertigt worden. [304]

Abb. 76-80

2. Verbreitung durch die Photographie

Ein Brief des Photographen Bingham erwähnt eine Subskription der Photographie der "Prise de Malakoff" auf nationaler Ebene:

"Monsieur le Maire, M. Adolphe Yvon, peintre d'histoire, chargé par le Gouvernement de Sa Majesté de représenter le grand fait militaire de la Prise de Malakoff, m'a confié le soin de reproduire son oeuvre par la photographie.
C'est une oeuvre nationale, je le pense, appelée à une certaine polularité. De nombreuses demandes adressées par l'Armée m'ont engagé à faire pour elle une souscription à prix modiques. Tous les fonctionnaires publics pourront jouir des mêmes avantages; à ce titre, Monsieur le Maire, j'ai l'honneur de vous adresser une liste de souscription; je m'estimerai très heureux si vous daignez l'accueillir favorablement et la faire présenter aux membres de votre conseil municipal es de votre administration.
Je suis avec respect, Monsieur le Maire, votre humble et obéissant serviteur." 305)

Es ist höchst wahrscheinlich, daß alle relativ wichtigen Gemeindebehörden Frankreichs um diese Zeit (1857) in dieser Weise ausgeschrieben wurden.

Diese sehr weite Verbreitung des Bildes war zweifellos eine politische Aktion der kaiserlichen Regierung. Yvon selbst berichtet von der erstaunlichen Verbreitung seines Bildes:

"Les photographies et les gravures de Malakoff furent répandues à profusion dans toute l'Europe. En Russie même, la vente publique en fut autorisée et c'est peut-être à la popularité cosmopolite que me firent ces reproductions que je dus une fortune inespérée." 306)

Daß noch andere Militärbilder ihre Verbreitung und Popularisierung der Photographie verdankten, bezeugt ein Brief des Colonel de Matey an Couverchel, in dem der Offizier um Photographien des "Combat de Kanghil" für sein Regiment bittet, das für das Bild eine gewisse Werbung mache. 307) Sicher ist, daß Bingham "le Salut d'adieu" von Bellangé und "la Prise de Malakoff" von Horace Vernet photographiert hat.

3. Verbreitung in der Literatur: Militärische Schriften und "roman militaire"

Zwischen 1854 und 1856 sind etwa 55 Bücher über den Krimkreig erschienen; manche enthielten nur Text, manche nur Bilder, die meisten waren jedoch eine Kombination aus beiden. Einige davon wurden mehrmals aufgelegt. Das Buch mit den höchsten Auflagen war das Werk von Jules Ladimir, "La Guerre, histoire complète des opérations militaires en Orient pendant les années 1853 et 1854, précédée d'un aperçú historique sur les Russes et les Turcs...". Es hatte von 1854 bis 1857 zwölf Auflagen. Das Buch von Eugène Pick. "Les Fastes de la guerre d'Orient, histoire politique, militaire et maritime des campagnes de Crimée", erfuhr sieben Auflagen in der Pariser Librairie napoléonienne des arts et de l'industrie. Mehrere Auflagen erlebten in diesen Jahr auc h die "Expédition de Crimée" von Baron de Bazancourt und die "Histoire populaire de la guerre d'Orient" von Abt Mullois.

Zwischen 1857 und 1859 erschienen nochmals 23 Werke über den Krimkrieg. In den darauffolgenden Jahren erschienen noch weitere 24 Werke, teils während des Second Empire, teils während der Dritten Republik (jedoch vor 1900). Beim genaueren Durchsehen dieser Schriften fällt auf, daß sie die gleiche Ideologie wie die Militärbilder vertreten, die nicht zufällig manchmal dort im Holzschnitt abgebildet sind.[308]

Der Grund für die weite Verbreitung von Militärschriften über den Krimkrieg findet sich auf der Titelseite eines ebenfalls sehr erfolgreichen Buches:

"Sans nulle pensée de mercantilisme, les auteurs de la publication ne se sont proposé qu'un seul but, celui de populariser, de la mansarde à l'atelier, du bivouac à la chaumière, les scènes diverses de la gigantesque épopée qui, nous vengeant des désastres de 1812, et digne des plus belles années du premier Empire." 309)

Parallel zu den Militärschriften entwickelte sich eine neue literarische Gattung, die für die Verbreitung der Inhalte der Militärbilder nicht ohne Einfluß bleiben sollte: der sogenannte "roman militaire". Sein Initiator und Schöpfer war Alfred de Vigny mit seinem 1835 erschienenen Buch "Servitude et Grandeur militaires". Das unter der Julimonarchie verfaßte Werk ist von tiefer Melancholie und Desillusion geprägt, die von der Unzufriedenheit mit dem Soldatenleben in diser Friedenszeit herstammte. Dieser Roman und noch einige der gleichen Gattung trugen jedenfalls dazu bei, ein neues Bild vom Soldaten populär zu machen.[310]

"Sous sa plume, le soldat s'est révélé. Il a montré son âme, pleine de grandeur et de bonté, humble dans le devoir, résignée dans l'obscurité et toujours ouverte aux saints enthousiasmes." 311)

Der militärische Roman sollte zur Aufhebung der antagonistischen Klasseninteressen beitragen. Diese Zielsetzung wurde damals klar formuliert:

"Dissiper des erreurs, éteindre des préjugés, rapprocher plus étroitement les coeurs, mettre en lumière de grands caractères, établir entre toutes les classes de la société et l'armée, un courant direct, intense, incessant, de patriotisme, d'inspirations, de sentiments et de voeux communs; telle peut-être, telle doit être la portée du roman militaire." 312)

Die inhaltlichen Richtlinien decken sich mit denen der Militärmalerei:

"Le but principal du roman militaire... est et doit être la reproduction exacte des types, des individualités et des moeurs de l'armée. Il doit traduire non seulement les sentiments généraux, mais encore et surtout les sentiments particuliers." 313)

Auffallend ist auch die klare Abgrenzung gegenüber dem Realismus und der Versuch, einen eigenen Realismusbegriff zu entwickeln:

"Le choix des sujets est une des obligations inéluctables qui incombent au romancier. Montrer des vices abjects, dérouler des tableaux repoussants, étaler des plaies hideuses, sous le fallacieux prétexte d'une exactitude impitoyable, voilà assurément une hérésie qu'il faut combâttre sans relâche, une tendance qu'il faut obstinément flétrir.
C'est là un parti pris qui a donné naissance à une école déplorable: le réalisme." 314)

Paul de Molènes trug mit seinen Schriften viel zur Popularisierung des Militärromans im Second Empire bei: Er schrieb mehrere Romane, über den Krimkrieg und den italienischen Krieg, an denen er selbst als Offizier teilgenommen hatte. 315) Er verband in seinen Schriften öfters militaristische und patriotische Gefühle mit religiösen Gedanken. Er stellte das Militärleben als Art aktionistischen Spiritualismus dar und setzte den Soldaten mit dem Priester und mit dem Heiligen gleich:

"Dieu nous permet quelquefois d'acheter par un peu de sang des instants d'une paix inconnue à ceux dont les veines ne se sont jamais ouvertes. Depuis que la croix s'est levée sur le monde, tout être qui souffre, qu'il supporte avec résignation sa douleur, sent qu'il marche dans une voix bénie. Il éprouve dans toute son âme un apaisement subit, un bien-être secret et profond." 316)

Die Kunstkritiker haben oft die Militärbilder, insbesondere die von A. Protais mit den Romanen von Paul de Molènes verglichen. Sie wiesen damit indirekt darauf hin, daß beide, "roman militaire" und Militärbild, die gleichen formalen und inhaltlichen Kriterien hatten. Der "roman militaire" trug also dazu bei, die Ideologie der Militärmalerei im Medium der Literatur fortzusetzen.

4. Die Militärmalerei im Spiegel der Salonkritik

Die Militärbilder erwiesen sich auf jedem Salon - von 1855 bis 1863 und sogar noch 1864 - als ein großer Publikumserfolg und wurden öfters auch preisgekrönt. [317)]

Ihre Anzahl auf dem Salon nahm in diesen Jahren ständig zu; erst ab 1863 nahm sie ständig ab:

1855	wurden	15	Militärbilder	ausgestellt
1857	"	67	"	"
1859	"	42	"	"
1861	"	85	"	"
1863	"	37	"	"
1864	"	25	"	"
1865	"	24	"	"

"Wohl erwartete man eine große Zahl von Gemälden über den Krieg von 1859, aber alle Schätzungen wurden übertroffen. Die Bilder, bestellte und nicht bestellte, entziehen sich durch ihre Zahl der alphabetischen Aufzählung. Im Salon Carré hatte man ihnen zwei Wände zugedacht. Doch trotz der Größe des Raumes mußte man ihnen noch die Hälfte der dritten Wand einräumen." [318)]

Anläßlich des Salons von 1857 wundert sich De Calonne noch, daß nicht mehr Militärbilder geschickt worden sind:

"Au sortir d'une guerre glorieuse, il n'est pas étonnant que nous ayons sous les yeux tant de combats, tant de batailles et tant d'assauts. Nous devions même nous attendre à les voir s'emparer d'une plus large place et s'offrir à nous dans de plus vastes proportions." 319)

1861 stellt Arsène Houssaye jedoch fest: "jamais une exposition n'a révélé tant de peintres de batailles". [320)]

Adolphe Yvon beschreibt selbst die Publikumsreaktion auf sein Bild "Prise de Malakoff":

Le succès fut immense. Je ne connais d'exemple d'une pareille popularité. Les jours d'entrée gratuite étaient particulièrement expressifs. Les soldats se mêlaient en grand nombre aux civils auxquels ils donnaient des explications. Parfois, au milieu de la foule compacte, un homme montait sur une banquette et faisait à haut voix lecture de la moitié du livret. Il semblait que cette toile fût un héritage commun de gloire dont chacun était fier de prendre sa part." 321)

Das riesige Format dieser Bilder - die kleinsten unter ihnen waren knapp zwei Meter lang, die größten aber neun Meter! - sorgte beim Publikum für Sensation. Die großen Salonausstellungen setzten der herkömmlichen, individuellen Betrachtung von Kunst durch eine Elite ein Ende und ermöglichten stattdessen das gleichzeitige Betrachten durch Menschenmassen. Ihr Breitwandcharakter erscheint als ein Zugeständnis an ein schon damals vorhandenes Bedürfnis nach kollektiver Kunstrezeption. Die neue Rolle des Kollektivs gegenüber dem einzelnen Vertreter der Elite, die sich in vielen der Bilder selbst manifestiert, beeinflußte auch die Bedingungen, unter denen diese Bilder rezipiert wurden und ihre Wirkung entfalteten und diese Umstände bedingten die Größe der Bilder. Walter Benjamin schreibt über diesen Zusammenhang: "Die simultane Betrachtung von Gemälden durch ein großes Publikum, wie sie im 19. Jahrhundert aufkommt, ist ein frühes Symptom für die Krise der Malerei, die keineswegs durch die Photographie allein, sondern relativ unabhängig von dieser durch den Anspruch des Kunstwerkes auf die Masse ausgelöst wurde." 322)

Die Militärbilder erregten zwar großes Aufsehen, gerieten aber auch relativ schnell in Vergessenheit. Eine mögliche Erklärung für diese Tatsache gab Du Pays 1859:

"La peinture de bataille est une de celles qui, si elle excite l'empressement de la foule, si elle attire de la célébrité au peintre, arrive difficilement... à rester comme un triomphe de l'art. L'intérêt d'actualité passé, combien est minime le nombre de tableaux qui prennent rang et restent gravés dans la mémoire des hommes!" 323)

Daß die Militärbilder zu den umstrittensten im Salon gehörten, bezeugen die zahlreichen Kritiken, die die Reaktionen des Publikums widerspiegeln. Durch ihren Quellencharakter bieten sie sich einer systematischen Auswertung an.

Die Kunstkritiker waren sich über die immanenten Schwierigkeiten der Gattung Militärbilder einig. Sie erkannten die Unmöglichkeit, die Forderungen der bildenden Künste mit denen der Kriegskunst zu

vereinbaren.[324] Paul Mantz bemerkte, daß die Aktualität der Ereignisse die Genauigkeit und die Heroisierung der Darstellung notwendig mache.[325] 1861 griff Gautier einen Gedanken wieder auf, den Baudelaire schon 1859 und etwas besser entwickelt hatte:[326] der Künstler steht vor der Wahl, entweder die strategische Seite, oder eine Episode des Krieges darzustellen:

"S'il (l'artiste) fait ses personnages de grandeur naturelle, il ne peut en placer relativement qu'un bien petit nombre. - La bataille disparaît sans l'épisode. - S'il les réduit à la proportion de figurines, ils diminuent d'importance, et le tableau prend l'aspect d'un plan stratégique." 327)

Vor dem Hintergrund dieser Gattungsforderungen scheiden sich jedoch die Meinungen bei der Frage der Themenauffassung. Zwei Gruppen sind dabei zu unterscheiden: die einen geben sich mit der Themenauffassung der Künstler zufrieden, die anderen streiten sich bei der Frage der formalen Lösungen, die in den Militärbildern angeboten werden.

Das Lager der vorbehaltlosen unkritischen Bewunderer der Militärmaler ist bis 1860 größer als das seiner Kritiker und zeichnet sich durch das Fehlen jedes kritischen Elementes vor dem anderen Lager aus. Die Kunstkritiker dieses Lagers geben lediglich Beschreibungen der Bilder. In Übereinstimmung mit der Themenauffassung der Künstler und ihrer Auftraggeber heben sie die Glaubwürdigkeit des Wahrheits- und Genauigkeitsanspruchs der Militärbilder hervor. Perrier lobt
Abb. 66 die räumliche Genauigkeit von Alexandre Protais,[328]
Abb. 21 La Gavinie die historische Genauigkeit Yvons[329] und Gautier spricht von "fidélité historique et militaire."[330] Doucet scheut sich nicht vor dem Ausruf: "M. Yvon est un peintre impartial!"[331] Delaborde geht noch weiter und sieht diese formale Genauigkeit als Ausdruck einer nationalen Gesinnung:

"Il y a de l'orgueil national sous ces dehors de stricte exactitude, une saine partialité du coeur dans ces informations de la mémoire..." 332)

Sogar bei einem Maler, wie G. Doré der sich sehr stark von den üblichen Militärmalern durch eine freiere Ausführung und Auffassung des Gegenstandes

Abb. 81 absetzt, schätzt Périer in der "Bataille d'Inkermann" eine "variété de détails dont rient n'approche, et qui a le grand mérite de l'exactitude et en même temps de l'originalité la plus complète." 333)

Es ist dabei besonders aufschlußreich zu beobachten, daß diese Wahrheits- und Genauigkeitskriterien gerade von den eifrigen Bekämpfern des Realismus hochgeschätzt wurden. Die konservativen Kunstkritiker setzten abwertend Realismus mit Naturalismus und Materialismus gleich und werteten die erstarrte akademische Doktrin zum Idealismus auf. 334) Als der Realismus trotz allen diffamierenden Kampagnen immer größeren Zulauf fand, "sahen sich seine Gegner gezwungen, eine Variante ihrer Taktik in Umlauf zu bringen: Die Gleichschaltung des Realismus mit dem Naturalismus wurde beibehalten bis der Naturalismusbegriff in den 60er Jahren den Realismus-Begriff vorübergehend verdrängte. Darüberhinaus versuchten sie aber, einen eigenen positiven Realismus-Begriff aufzubauen..." 335) Bezeichnend

Abb. 24 ist dafür die Beurteilung des Bildes von Pils "Bataille de l'Alma" durch Emile Perrin, der 1861 in der von der Regierung gegründeten Zeitschrift "Revue européenne" schrieb:

"Une chose me frappe surtout dans le tableau de M. Pils c'est qu'il me paraît une manifestation très-intéressante de l'art actuel. Le temps n'est plus aux fictions épiques, et notre art a emprunté aux sciences exactes qui sont les grandes puissances du jour, quelque chose de leur précision. La science elle-même a découvert et mis au service de l'art des auxiliaires inattendus destinés à hâter singulièrement ce mouvement. La photographie, l'habitude des voyages, la facilité de nous rendre compte des moindres détails nous a déshabitués du mensonge; la convention n'est plus de mise, et nous demandons à l'art une scrupuleuse vérité qui,le resserrant dans des limites plus étroites, lui crée des

devoirs nouveaux. Cette grande question du réalisme a été prise en main par des esprits présomptueux moins réellement épris de la sincérité que du scandale, ils ont suscité beaucoup de bruit autour d'eux, mais ils n'ont point résolu le problème. Si l'on n'avait point quelque peu vilipendé ce nom, je dirais que M. Pils est un réaliste, mais un réaliste de force à donner à la réalité les caractères de l'art élevé." 336)

Louis Auvray äußert den gleichen Gedanken, wenn er sagt:

"M. Pils est un réaliste dans la véritable, dans la bonne acception, c'est-à-dire d'un dessin vrai sans être canaille..." 337)

Im gleichen Jahr 1861 teilt Lagrange diese Einschätzung:

"M. Horace Vernet a mis le réalisme militaire à la mode." 338)

Diese Gruppe von Kritikern setzt im Grunde den falschen Charakter der Bilderkonzeption im Medium der Kunstkritik fort, wenn sie die Militärbilder und insbesondere die von Yvon im wesentlichen positiv beurteilt. So lobt François Beslay überschwenglich die

Abb. 21 Wahrhaftigkeit der "Prise de Malakoff":

"Il serait bon qu'on fit faire une copie du terrible tableau de M. Yvon pour l'envoyer à tous les gens qui se battent du fond de leur chambre, et parlent d'une guerre comme d'un simple incident de la politique dont ils calculent tranquillements les heureux résultats." 339)

In der zweiten Gruppe von Kritikern wird im Gegensatz zur ersten die Meinung vertreten, daß die Militärmaler die Kriegsereignisse nicht glaubwürdig dargestellt haben. Die Genauigkeit der Darstellungen, die die Kritiker der ersten Gruppe positiv beurteilen, wird von der zweiten Gruppe als unangemessen abgelehnt.

"Ce n'est pas à dire qu'un tableau de bataille soit une oeuvre de pure imagination: c'est plutôt une oeuvre de haute intelligence. Il ne faut point que la vérité en soit bannie, mais j'y réclame autre chose qu'un procès-verbal." 340)

Die Kritiker verlangen anstelle eines peinlichen Protokolls etwas mehr Phantasie; ein Vorwurf, der vor allem Adolphe Yvon gilt:

"Pour concevoir de grandes machines, il faut une puissance d'imagination que M. Yvon ne paraît pas posséder." 341)

Einige vermissen das epische Moment und kreiden diesen Mangel einem Unverständnis seitens der Künstler für die Bedeutung der ruhmvollen Ereignisse an.

"Mais dans une action épique d'où dépendent les destinées de l'Europe, ce n'est pas les terrassements qui me touchent le plus: je voudrais voir la grande figure de l'armée personnifiée dans une masse d'hommes, et je ne latrouve pas. Un seul esprit, un seul coeur, un seul courage incarné dans des millions d'existances qui s'immolent à la paix de l'Europe, voilà Malakoff." 342)

Cantaloube nimmt in ähnlicher Weise Stellung:

"Aucun n'ose viser à l'accent épique. Comment voudrais tu qu'il en soit autrement, quand on comprend si peu la signification grandiose, héroïque des évènements qui se sont passés autour de nous?" 343)

Die Waffentaten seien nicht mehr mit der passenden Großartigkeit, mit der dazugehörigen Erhabenheit dargestellt.

"(Yvon) se tire habilement de ces compositions gigantesques sans montrer la grandeur que nous voudrions trouver dans de semblables sujets..." 344)

Den gleichen Gedanken drückt Cantaloube aus:

"(Pils) traite avec une supériorité réelle des épisodes des détails, sans s'élever à la conception, il se borne à mettre de l'exactitude, de la vérité dans le rendu, sans saisir la pensée qui a fait la guerre, l'idée générale qui eut donné l'accent, le souffle, la grandeur à sa toile." 345)

Ähnliche Meinungen vertreten Fournel, De Belloy und Laurent-Pichat. 346)

Innerhalb dieser zweiten Gruppe von Kritikern werden aber einige Stimmen zu der Frage der Themenauffassung auch laut, die mehr die poetische und malerische Seite des Krieges verlangen. 347) Angefangen mit Baudelaire, der in seinem Salon von 1859 ein Militärbild erst verständlich und interessant findet, wenn es nur "une simple

épisode de la vie militaire" darstellt. Er führt dafür zwei Beispiele an: Pils und Tabar. [348] Die beiden Bilder, die 1859 von diesen Künstlern gezeigt wurden, zeichnen sich dadurch aus, daß sie Soldaten in eher friedlichen oder sentimentalen Szenen zeigen. [349] 1861 nimmt Dauban den gleichen Gedanken wieder auf:

"Si les autres peintres de batailles me font détester la guerre, celui-ci (H. Bellangé) me fait aimer le soldat. Si ceux ci s'attachent à me monter les horreurs de ces luttes homicides, lui cherche à me faire voir les côtés poétiques et pittoresques de la vie des camps: la gaieté, le désinteressement, l'héroisme, toutes les vertus militaires. J'oublie un instant, en regardant ses oeuvres, ce que la guerre coûte, je vois ce qu'elle rapporte de meilleur: les âmes retrempées dans l'abnégation, éprouvées dans le dévouement et le sacrifice de la vie du pays." 350)

Die entscheidende Frage jedoch, die der historischen Bewertung des Themas, wirft nur ein Kritiker auf, Alexandre Dumas. Über eine moralische Argumentation gelangt er zu einer grundsätzlichen Ablehnung der Heroisierung solcher Kriegstaten:

"C'est bien assez que l'histoire de chacun de ces peuples, à la suite de bulletins menteurs, enregistre de chaque côté une victoire, fasse chanter des Te Deum pour Eylau, frappe des médailles pour la Moscowa sans que l'art, qui devrait être ennemi de toutes ces boucheries, vienne leur donner la consécration du talent, la popularité du génie." 351)

Mit Ausnahme von Dumas nehmen die Kritiker keine kritische Haltung gegenüber dem Krieg und seiner Darstellung ein. Sie akzeptieren oder verlangen sogar, daß der Krieg als Thema der Malerei entweder heroisch-episch oder poetisch-malerisch behandelt wird. Die Möglichkeit einer Alternative wird von ihnen nicht entwickelt. Daß der Künstler eine negative - und nicht mehr affirmative - Kriegsdarstellung vor Augen führen könnte, steht nicht zur Diskussion.

Das Beispiel von Dumas zeigt aber, daß die ästhetische Bewertung nicht durch die inhaltliche bedingt ist: trotz seiner Ablehnung der heroisierenden Militärmalerei erkennt er durchaus das Talent Adolphe Yvons an, eine Meinung, die er übrigens mit den meisten Kritikern teilt. Bis 1859 werden Yvons Bilder wegen ihres Aufbaus, ihrer kräftigen Farben, ihrer Klarheit und ihrer großzügigen Ausführung hoch gelobt. [352)]

Im Salon von 1861 zeichnet sich aber schon eine neue Tendenz ab, die dann 1863 sehr deutlich wird: Die Kritiker distanzieren sich immer mehr von den theatralischen Bildern Yvons und geben den sentimentalen Szenen Protais' den Vorzug. [353)] Abb. 82,83

"Le peu d'intérêt qui s'attache au grand tableau de M. Yvon et la passion du public pour les petites toiles de M. Protais sont corollaires l'un de l'autre; tandis qu'on reste froid devant le drame à grand fraces dont voici, depuis Horace Vernet, la cent-unième réprésentation, qu'on ferme les yeux à ce feu d'artifice de poudre, d'armes, d'uniformes, comme on bouche ses oreilles à une parade du Cirque, voilà qu'on demeure tout ému devant une poignée de soldats qui part au petit jour, pour marcher à l'attaque." 354)

Die Kunstkritiker dieser Zeit scheinen sich der allgemeinen Entwicklung der Kunst anzupassen und vermögen nicht mehr ihre Forderung nach der Erhabenheit der Historienmalerei überzeugend zu vertreten. Sie erkennen die der Genremalerei zugeordneten Eigenschaften der Militärmalerei eines Künstlers wie Protais an, lehnen aber diese Entwicklung nicht mehr ab.

Daß die Militärbilder ab 1861 bei jedem Salon immer weniger wurden und sich im Inhalt und im Format der Genremalerei näherten, ist möglicherweise im Zusammenhang mit der von der Regierung eingeführten Liberalisierung zu sehen. So wandten sich die Kritiker einer Art von Militärmalerei zu, die das Heroische und Theatralische zugunsten familiärer, intimer Soldatenszenen, die populär geworden waren, aufgab.

"Et ceci confirme singulièrement ce que nous disions au début de notre étude, que la peinture de genre était celle qui plaisait surtout à nos contemporains, que c'était surtout avec elle qu'ils se trouvaient, pour ainsi parler, de plain-pied, que c'était elle, surtout, qu'ils comprenaient sans effort et goûtaient tout naturellement. M. Protais, leur favori, est en effet plutôt un peintre de genre qu'un peintre d'histoire ou même un peintre militaire. Mais il est plein de grâce, d'esprit, d'élégance et de distinction."355)

Wiederum ist hier die Entwicklung der Kunst ein Spiel der politischen Entwicklung. Siegfried Kracauer beschreibt die Rolle Napoleons III. in dieser Entwicklung wie folgt: "Sein Prinzip war, die gesellschaftliche Wirklichkeit mit ihren Widersprüchen durch die Erzeugung von Freude und Glanz zu verdrängen. Indem er aber beharrlich in diesem Sinne handelte, gelangte er an eine Schwelle, von der an er die verdrängte Wirklichkeit wieder zulassen mußte. Er sah sich dazu genötigt, dem Prinzip, das seine Herrschaft ermöglichte, untreu zu werden, um weiter zu herrschen. Nach dem Italienischen Krieg blieb ihm nur der Ausweg, den gleichen Liberalismus zu fördern, den er noch eben unterdrückt hatte und einen Prozeß der Ernüchterung anzubahnen." 356)

VI. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Zusammenfassend läßt sich über den Charakter der ersten autoritären Periode des Second Empire und über die Funktion der Militärbilder folgendes feststellen:
Vor seiner Selbsterhöhung zum Kaiser hatte Louis Napoleon werbend verkündet: "Das Kaiserreich ist der Frieden." Der Krimkrieg und der Italienkrieg zeigen, daß diese Formel ein Mittel war, um das Vertrauen Gutgläubiger zu gewinnen, nicht aber politisches Programm.
Im Gegenteil: Kriegerische Aktivitäten brachten eine Erhöhung des Nationalgefühls im Volk und konnten auf diese Weise von der inneren Unterdrückung ablenken.
Der Appell, sich für die Unabhängigkeit und Freiheit anderer Völker zu begeistern, konnte Gedanken über die eigene Unfreiheit verdrängen.

Als Bestandteil der offiziellen Propaganda kam der Militärmalerei in diesem politischen Kontext eine wichtige Bedeutung zu. Sie diente vor allem der Loyalitätssicherung gegenüber dem Kaiser und seinem Regime, sowie der Erhöhung des Nationalgefühls und sie sollte in einer zutiefst ungleichen Gesellschaft den Benachteiligten das Gefühl von Gleichheit und Teilhabe vermitteln.
Ein Repertoire von überlieferten Kompositionsschemata wurde aufgeboten, um die Stellung des Kaisers als Erbe Napoleons I. und seine Außenpolitik zu legitimieren.

Die Zweckhaftigkeit der Bilder zeigt sich in dem idealisierenden Pseudorealismus, mit dem Kampfszenen dargestellt sind und in den an sentimentale Affekte appellierenden Gestaltungsmitteln. Der penible Realismus bei der Darstellung von Einzelheiten wie Waffen, Uniformen, Witterungsbedingungen, Geländeformen und Gesichtszügen wichtiger Personen, gekoppelt mit einer hochgradig artifiziellen und idealisierenden Gesamtkomposition entsprach der politischen Funktion der Bilder: Dem Betrachter

sollte suggeriert werden, daß auf den Bildern die Wirklichkeit abgebildet sei. Diese "Wirklichkeit" zeigt jedoch nur heldenhafte, begeisterte und siegende Kämpfer oder schmuck uniformierte Soldaten im Lager, im Graben oder in der Etappe. Das Grauen verstümmelter Leiber, der Schmutz, die Krankheiten und Entbehrungen, unter denen die Soldaten zu leiden hatten und letztlich die Sinnlosigkeit des Krieges für die beteiligten Soldaten werden verschwiegen. Durch die Fülle realistischer Details wird beim Betrachter die Erkenntnis gesellschaftlicher Realität verhindert.

Mit den Bildern über den Krimkrieg wurde nur eine eng begrenzte Phase der Militärmalerei genauer beleuchtet. Abschließend sollen noch einige Schlaglichter auf die weitere Entwicklung dieser Gattung in Frankreich geworfen werden.
Die Militärbilder, die den italienischen Krieg von 1859 zum Gegenstand haben, weisen die gleichen inhaltlichen und formalen Merkmale auf wie die Bilder vom Krimkrieg. Eine Veränderung ergab sich danach durch die Liberalisierung: Die Propaganda für die Regierung wurde weniger intensiv betrieben und deshalb nahm die Anzahl der offiziellen Militärbilder auf dem Salon ab. Die stärkere Hinwendung zu genrehaften Sujets wurde bereits angesprochen.
Eine weitere Entwicklungsstufe der Militärmalerei läßt sich nach dem Krieg von 1870/1871 feststellen: Nach der militärischen Niederlage verbreitete sich in Frankreich eine patriotische Mystik und eine militärische Begeisterung, die alle Bevölkerungsschichten durchdrangen. Die Armee erhielt eine wesentliche Rolle in der Aufgabe der nationalen Hebung. Neue militärische Institutionen sollten das Hauptinstrument einer Wiedergeburt Frankreichs werden: Mit der Einführung des allgemeinen Wehrdienstes und der Einrichtung einer Nationalarmee wurde

das Militärleben zur gemeinsamen Erfahrung der Franzosen. Die Armee nahm im öffentlichen Bewußtsein einen festen Platz ein. Girardet beschreibt diese Entwicklung mit anschaulichen Worten: "Der Patriotismus, und zwar der Patriotismus in seiner kriegerischen, militärischen Form, spielt die wichtigste Rolle in der Vermittlung des republikanischen Bürgersinns... Überall drückt sich dieselbe Huldigung des kriegerischen Heroismus aus. Die erzieherische Literatur, die Bücher und Zeitschriften für Kinder widmen sich ihr fast vollständig. Die großen Gemälde von Neuville und von Philippoteaux triumphieren zur gleichen Zeit in den Salons und in den offiziellen Ausstellungen. Sie illustrieren Szenen aus dem militärischen Alltag oder behandeln in epischer Manier die fast schon legendären Episoden des letzten Krieges. In reicher Ikonographie mischen sich Reiter auf Vorposten, Kanoniere an ihren Batterien und Infanteristen im reifen Korn mit Mobilgardisten von der Loire und Kürassieren von Reichshofen. Diese ganze malerische Bilderwelt wurde in tausenden von Kupferstichen und Lithographien verbreitet und hat diese Generation stark beeinflußt." [357]

Aus Girardets Darstellung wird freilich nicht deutlich, daß die Militärmaler von der Darstellung großer Schlachten mehr und mehr abgingen und dafür einzelne Episoden schilderten. Diese Entwicklung und ihre Ursachen wurden von Arsène Alexandre zutreffend beschrieben: "Die militärischen Sujets haben ihre Anziehung für die Masse nie verloren. Im Gegenteil: Nachdem heute jedermann aufgerufen ist, dem Vaterland seinen Tribut zu zollen und aus Erfahrung das gemeinsame Leben im Manöverlager und in der Kaserne kennt, auch wenn es nur für einige Monate ist, können die Künstler, die mit etwas Talent die kleinen Vorfälle dieses Lebens in Uniform darstellen, ihres Erfolges sicher sein. Die Militärmalerei ist also in eine entschieden neue Phase eingetreten und widmet sich mehr und mehr der eingehenden Beschreibung unserer Soldaten." [358]

Seit dem ersten Weltkrieg haben Fotografie und Film die Aufgaben der Dokumentation und Berichterstattung vollständig übernommen. Für propagandistische Zwecke ist jedoch auch seither auf die Malerei zurückgegriffen worden, weil sie, gerade im Kontrast zu den technischen Medien, den Nimbus des Erhabenen und Feierlichen im Bewußtsein des Betrachters behalten hat. So hat man sich ihrer immer wieder für verklärende, heroisierende Darstellungen kriegerischer Ereignisse bedient.

Ziel der Arbeit war es, in der Untersuchung eines historischen Gegenstandes Erkenntnisse zu gewinnen, die sich in aufklärerischem Sinne auch auf unsere eigene jüngste Vergangenheit beziehen lassen. Sie versuchte von einer durch formale Stilbegriffe geprägten Betrachtungsweise abzugehen und einer Forderung gerecht zu werden, die Jost Hermand 1974 formulierte: "Was wir daher brauchen, gerade bei der Betrachtung der Salonkunst des späten 19. Jahrhunderts, ist eine verstärkt inhaltsbezogene Interpretation... Denn trotz aller ästhetischen Verformungen handelt es sich hier primär um gesellschaftliche Inhalte, die geradezu danach schreien, endlich im Rahmen größerer kulturgeschichtlicher, gesellschaftspolitischer und literarischer Perspektiven gedeutet zu werden." [359]

ANMERKUNGEN

1) Gustave Goetschy, Les jeunes Peintres militaires, Paris 1878.

2) Arsène Alexandre, Histoire de la Peinture mulitaire en France, Paris 1889.

3) Henri Focillon, La Peinture aux XIXe et XXe siècles, Du Réalisme à nos jours, Paris 1928, S. 80.

4) Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei seit 1789, Leipzig 1867, S. 465.

5) Ebenda, S. 647.

6) Richard Muther, Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert, München 1893, S. 100 ff.

7) Friedrich Theodor Vischer, Der Krieg und die Künste, Vortrag am 2. März im Saale des Königsbaues zu Stuttgart gehalten, Stuttgart 1872.

8) Richard Braungart, Krieg und Kunst, in: Die Kunst, Bd. 29 1913/14, S. 553-565.

9) Hans Hildebrandt, Krieg und Kunst, München 1916.

10) Richard Hamann, Krieg, Kunst und Gegenwart, Marburg 1917, S. 5-37.

11) Konrad Escher; Kunst, Krieg und Krieger, Zur Geschichte der Kriegsdarstellungen, Zürich und Leipzig 1917.

12) Siegmar Holsten, Allegorische Darstellungen des Krieges 1870-1918, Ikonologische und ideologiekritische Studien, München 1976.

13) "Hans Sebald Beham a croqué avec esprit des types de soldats allemands. Le bivouac, avec les vivandières, a été représenté par Johann Van Breda, Jan Meel, Van der Meulen, Wouwermann, Jean Leducq, Broogsloot, Heemskerke, Géricault, Leprince. (...) Raffet, Charlet, Bellangé doivent surtout leur réputation aux lithographies dans lesquelles ils ont mis en scène les grognards de la Grande-Armée. Les Salons de la fin du XIXe siècle ont mis en lumière les peintures militaires de Pils, Protais, Meissonier, de Neuville, Detaille, Scott, etc." Larousse du XXe siècle, 1958, S. 876.

14) Französische Exponenten für Historienmalerei im 19. Jahrhundert waren z.B. J.L. David, Guérin, Delaroche, Delacroix. Zur Historienmalerei: Nikolaus Pevsner, Hans Gehard Evers u.a., Historismus und bildende Kunst, Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, München 1965, S. 104.

15) Lexikon der Kunst, Leipzig 1968, I, S. 632. In der Literatur wird Velasquez' Übergabe von Breda (1635, Madrid, Prado) immer wieder als ein Höhepunkt des Ereignisbildes angeführt. Der Begriff des "Ereignisbildes" eingeführt von Werner Hager: Das geschichtliche Ereignisbild, München 1939.

16) Von den Ägyptern sind Schlachtendarstellungen auf den Wänden der Tempel Sethos' I. und Ramses' II. der 19. Dynastie bekannt. Von documentarischem Wert sind die geschichtlichen Darstellungen der Assyrer, vor allem aus der Zeit von Assurnasirpal II. (883-859) bis zu Assurbanipal (669 bis etwa 627).

17) Ein Beispiel davon liefert die Darstellung der Schlacht von Marathon (490 v. Chr.) gegen die Perser und von Olinoe gegen die Spartaner (460 v.Chr.) wie auch die in einer pompejanischen Mosaikkopie überlieferte "Alexanderschlacht" von Philoxenos (spätes 4. Jh. v. Chr.).

18) Codex von Joinville und von Froissart.

19) Zu Schlachtendarstellungen der italienischen Renaissance: Wolfgang Henze: Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes in den Bildkünsten des Quattro- und Cinquecento in Italien. Diss. München 1970.

20) Eine Sonderstellung in der Kunst der Hochrenaissance hat Tizians Gemälde "Die Schlacht bei Cadore" (1538), das zum ersten Mal die reale Umwelt darstellt. Das wichtigste Werk der nordischen Malerei ist Albrecht Altdorfers "Alexanderschlacht" (1529).

21) Während es in der "Übergabe von Breda" (1635) Velasquez gelang, durch die wahrheitsgetreue Darstellung einer Episode aus dem Spanisch-niederländischen Krieg den sozial-historischen Sinn dieses Ereignisses tiefgehend zu deuten, gewann P.P. Rubens' "Amazonenschlacht" durch Konzentration alles Charakteristischen auf einem kleinen Raum, die Bedeutung einer Gesamtdarstellung.

22) Ph. Wouwermann in Holland, Bourguignon in Frankreich, Salvator Rosa in Italien, sind die Hauptvertreter dieser Richtung.

23) Im Gegensatz zu der Behauptung von Charles Lalo, der Krieg habe erst eine halbe Generation später eine ästhetische Wirkung, steht die Feststellung, daß er in der Schlachten- und Militärmalerei fast immer sofort seinen bildnerischen Ausdruck bekommen hat. Vgl. Charles Lalo, L'Expression de la vie dans l'art, Paris 1933, S. 214: "Dira-t-on que l'art est une fonction sociale à retardement et qu'après une demi-génération, il faut attendre encore les effets esthétiques de la guerre, qui ne sont pas moins ses effets authentiques?".

24) Vgl. François Hédelin, abbé d'Aubignac, IIIe Dissertation, 1633: "Il faut enseigner les choses qui maintiennent la société publique, qui servent à retenir les peuples dans leur devoir et qui montrent toujours les souverains comme des objets de vénération, environnés de vertus comme de la gloire, et soûtenus de la main de Dieu."

25) Zu Van der Meulen und anderen Militärmalern des 17. und 18. Jahrhunderts: J.M. Moulin, Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV. Catalogue Douai 1967; Marguerite Jallut, Les Peintres de bataille des XVIIe et XVIIIe siècles, in: Archives de l'Art français, T. 22, 1959.

26) Pierre Angrand, L'etat mécène, période autoritaire du Second Empire (1851-1860), in: Gazette des Beaux-Arts, 1968, S. 326.

27) Maurice Lévy, Histoire économique et sociale de la France depuis 1848, Paris 1932, S. 71.

28) Die Auflösung erfolgte mit dem Argument, die Kosten der Nationalateliers seien zu hoch.

29) Um den leeren Raum auszufüllen, der durch die Vernichtung des politischen Lebens alten Stils in Frankreich entstanden war, brauchte man nicht nur eine gut funktionierende Verwaltung, sondern auch ein umfangreiches wirtschaftliches Entwicklungsprogramm. Dieses neue Programm hatte Louis-Napoleon zuerst in seiner Schrift "Extinction du paupérisme, ou projet d'organisation agricole pour l'amélioration du sort des travailleurs" (Paris 1848) dargelegt. Hier fanden sich seine eigenen Ideen vermengt mit denen der Saint-Simonisten, mit denen er schon seit geraumer Zeit sympathisierte und die nun zu seinen Verbündeten geworden waren. Die Saint-Simonisten erstrebten für Frankreich die Errichtung einer starken einflußreichen Regierung, die sich für wirtschaftliche und soziale Reformen wie auch für die Entwicklung der Industrie einsetzte.

30) Vgl. A. Tudesq, La légende napoléonienne en France en 1848, in: Revue historique, 218 (1957), S. 83 ff.

31) Vgl. Octave Aubry, Le Second Empire, Paris 1938, S. 79.

32) Vgl. Ebenda; André Bellessort, La société française sous Napoleon III , Paris 1960; Maurice Lévy, Histoire économique et sociale de la France depuis 1848, Paris 1952; Karl Marx, Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, MEW 8, Berlin 1969; Projektgruppe Klassenanalyse Frankreichs von 1848 1871, Berlin 1972.

33) Discours, messages, lettres et proclamations de Napoléon III, empereur des Français, Paris 1861, S. 80.

34) Bulletin des Lois Nr. 532, 4084: Décret portant que l'année 1851 sera comptée comme bénéfice de campagne aux militaires qui, au 2 Décembre, se trouvaient en garnison dans les localités où des troubles ont éclaté ou qui y ont été appelés à cette accasion. Siehe Dokumentation, Nr. 1.

35) Bulletin des Lois, Nr. 286, 2577: Loi relative à la création d'une Dotation de l'Armée, ou Rengagement, ou Remplacement et aux pensions militaires. Siehe Dokumentation, Nr. 2.

36) J. Monteilhet, op. cit., S. 33.

37) Engels, Die Armeen Europas, MEW 11, S. 419. Engels schreibt weiter über die Rekrutierung dieser Armee: "Sie (die Ersatzleute) kommen zumeist aus den sogenannten 'gefährlichen Klassen' und sind ziemlich schwierig zu behandeln, doch wenn sie einmal eingewöhnt sind, geben sie großartige Soldaten ab. Sie können nur durch eine strenge Disziplin im Zaume gehalten werden, und ihre Ansichten über Ordnung und Unterordnung sind manchmal ziemlich ungewöhnlich. Wo immer eine große Anzahl von ihnen in einem Regiment ist, werden sie bestimmt Schwierigkeiten in der Garnison verursachen. Deshalb ist man der Meinung, daß sie vor dem Feind am besten aufgehoben sind, und daher werden die leichten Truppen Afrikas speziell aus ihnen rekrutiert; zum Beispiel traten beinahe alle Zuaven der Armee als "Remplaçants" bei. Der Krimfeldzug hat im vollen Umfange bewiesen, daß die Zuaven ihre afrikanischen Gewohnheiten überall mit hinnehmen - sowohl ihre Liebe zum Plündern als auch ihr disziplinloses Verhalten bei Fehlschlägen; und möglicherweise spricht der gleiche Geist aus den Worten einer verwandten Seele, nämlich des verstorbenen Marschalls Saint-Arnaud, wenn er in seinem Bericht über die Schlacht an der Alma sagt: 'Die Zuaven sind die besten Soldaten der Welt!'".

38) Vgl. Dansette, op.cit., S. 282/83: "Désormais les mauvais numéros ne purent plus se faire remplacer. Mais ils reçurent la faculté de se faire exonérer en payant le prix de cette exonération à une caisse de dotation de l'armée. Avec l'argent ainsi obtenu, cette caisse payait les primes de rengagement et les pensions de retraite de sous-officiers et de soldats, procédé qui permettait de conserver à l'armée des hommes expérimentés."

39) Vgl. J. Monteilhet, op.cit., S. 34.

40) J. Monteilhet, op.cit., S. 34.

41) Vgl. Karl Marx, Der 18. Brumaire..., MEW 8, Berlin 1975, S. 203. Marx' Voraussage über die künftige Niederlage der bonapartistischen Armee 1870/71 wurzelte in der gründlichen Klassenanalyse dieser Armee: "Der Kulminierpunkt der "idées napoléoniennes" endlich ist das Übergewicht der Armee. Die Armee war der point d'honneur der Parzellenbauern, sie selbst in Heroen verwandelt, nach außen hin den neuen Besitz verteidigend, ihre eben errungene Nationalität verherrlichend, die Welt plündernd und revolutionierend. Die glänzende Uniform war ihr eigenes Staatskostüm, der Krieg ihre Poesie, die in der Phantasie verlängerte und abgerundete Parzelle das Vaterland und der Patriotismus die ideale Form des Eigentumssinnes. Aber die Feinde, wogegen der französische Bauer jetzt sein Eigentum zu verteidigen hat, es sind nicht die Kosaken, es sind die Huissiers und Steuerexekutoren. Die Parzelle liegt nicht mehr im sogenannten Vaterland, sondern im Hypothekenbuch. Die Armee selbst ist nicht mehr die Blüte der Bauernjugend, sie ist die Sumpfblume des bäuerlichen Lumpenproletariats. Sie besteht größtenteils aus Remplaçants, aus Ersatzmännern, wie der zweite Bonaparte selbst nur Remplaçant, der Ersatzmann für Napoléon ist. Ihre Heldentaten verrichtet sie jetzt in Gems- und Treibjagden auf die Bauern, im Gendarmendienst und wenn die inneren Widersprüche seines Systems den Chef der Gesellschaft des 10. Dezembers über die französische Grenze jagen, wird sie nach einigen Banditenstreichen keine Lorbeeren, sondern Prügel ernten."

42) M. von Szczepanski, Napoléon III. und sein Heer, Ein Beitrag zu den Wechselbeziehungen zwischen Wehrverfassung und Staatsverfassung während des Zweiten Kaisserreiches der Franzosen, Heidelberg 1913, S. 55f.

43) Vgl. P. Renouvin, La politique extèrieure du Second Empire, Paris 1940, S. 25f.

44) Discours, Messages, Lettres, et proclamations de S.M. Napoléon III empereur des Français, Paris 1861, S. 97.

45) Alain Plessis, De la fête impériale au mur des fédérés. 1852-1871, Paris 1973, S. 188.

46) Alain Plessis, op.cit., S. 187.

47) Saint-Arnaud starb gleich am Anfang an Cholera.

48) Alain Plessis, op.cit., S. 90

49) Liste civile: Das Geld und die Besitztümer, die das Gesetz dem Staatsoberhaupt zuteilt, im weiteren Sinne auch ihre Verwaltung. Die Liste civile betrug von 1852 bis 1870 25 Millionen. Siehe Dokumentation, Nr. 3.

50) Vgl. Philippe de Chennevières-Pointel, Souvenirs d'un Directeur des Beaux-Arts, 2e partie, Paris 1885, S. 7 ff.

51) Jérôme-Napoléon Bonaparte (1822-1891), Sohn des jüngsten Bruders Napoléons I. und Vetter Napoléons III.

52) Charles-Auguste-Louis-Joseph, duc de Morny (1811-1865), Deputierter der Gesetzgebenden Nationalversammlung (1849-51), einer der Organisatoren des Staatsstreichs vom 2.12.1851, Vorsitzender des Corps Législatif (1854-1856 und 1857-1865).

53) Alexandre-Joseph-Colonna comte de Walewski (1810-1868), Sohn Napoléons I. und der polnischen Gräfin Walewska, Teilnehmer am polnischen Aufstand von 1830/31, emigrierte dann nach Frankreich, Außenminister 1855-60 und Vorsitzender des Pariser Kongresses 1856.

54) Es handelte sich um ein dreibändiges Werk: Frédéric Bourgeois de Mercey, Etudes sur les Beaux-Arts depuis leur origine jusqu'à nos jours. Paris 1855-57.

55) Seine Hauptwerke sind: 1) Recherches sur la vie et les ouvragesde quelques peintres provinciaux de l'ancienne France. 1847-1882. 4 Bde ; 2) Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie de peinture et de sculpture, 1854, 2 Bde ; 3) Les Dessins des maîtres anciens exposés à l'Ecole des Beaux-Arts, 1880. De Chennevières-Pointel war außerdem Herausgeber von den "Archives de l'art français" und von dem "Bulletin des Beaux-Arts".

56) Philippe de Chennevières-Pointel berichtete folgendes in seinen "Souvenirs": "Il va sans dire que chaque artiste en venant là trouvait l'occasion bonne pour y glisser au surintendant le mot qui touchait ses intérêts, et, surtout quand approchait l'exposition, pas un ne négligeait d'y recommander ses oeuvres à M. de Nieuwerkerke, soit pour le placement, soit pour la future acquisition."

57) L. Girard ,Problèmes politiques et constitutionnels du Second Empire, Paris 1964, S. 104.

58) Alain Plessis, De la fête impériale au mur des fédérés, 1852-1871, Paris 1973, S. 39. In den gleichen Zusammenhang bringt Plessis auch die Bezahlung der Minister: "Et comme pour mieux s'assurer de leur fidélité, il rémunère fort bien. Les émoluments d'un ministre sont fixés à 40.000 francs; il s'y ajoute très fréquemment les revenus pour d'autres fonctions au service de l'empereur."

59) Jules Janin, L'Eté à Paris, Paris 1844, S. 148.

60) Für die Jury des Salon von 1852 wurden folgende Maler gewählt: Léon Cogniet, Delacroix, Decamps, Horace Vernet, Picot, Henriquel-Dupont, Mouilleron; zusätzlich Ingres, Robert-Fleury, Corot, Français und folgende Bildhauer: Toussaint, Rude, Debay, Oudiné. An Persönlichkeiten wählte der Minister den Grafen de Morny, Frédéric Reiset, de Mercey, Villot, Cottrau, Varcollier, den Marquese Maison, Longpérier, de Laborde, Raoul Rochette, den Grafen Turpin de Crissé.

61) Vgl. Jacques Lethève, La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle, Paris 1968, S. 123: "Dans la deuxième moitié du siècle sont acceptés sans examen un petit nombre d'entre eux, variable avec les modifications du réglement: les membres de l'Institut, les anciens prix de Rome, les artistes médaillés plusieurs fois aux salons précédents. Ce sont les 'exempts', plus tard les artistes 'hors concours'."

62) Vgl. A. Tabarant, La vie artistique au temps de Baudelaire Paris 1963, S. 179. "Entre nous, n'abusait-on pas des envois en nombre illimité? Dix, quinze, et jusqu'à vingt tableaux, tout un fond d'atelier livrant à un seul exposant des murailles entières!"

63) Vgl. Explication des ouvrages de peinture ... Salon de 1853., S. 19 ff.

64) Henry Fouquier, L'Art officiel et la liberté, Paris 1861, S. 23 f.

65) François Edouard Picot, 1786-Paris-1868, Schüler von Vincent und David, seit 1836 Mitglied des Instituts.

66) André Tabarant, op.cit., S. 276, La vie artistique.

67) Extrait du "Moniteur" du 20 juillet 1852. In: Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure ... Salon de 1853, S. 8 f.

68) Extrait du "Moniteur" du 27 juillet 1853. In: Exposition universelle de 1855. Explication des ouvrages ... Paris 1855, S. XLVI.

69) Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure ... Salon de 1863, Paris 1863, S. IX-XI.

70) Siehe Dokumentation, Nr. 3.

71) Vgl. Dupré/Ollendorf, Traité de l'Administration des Beaux-Arts, Paris 1885, Bd. 1, S. 25.

72) Jean-Baptiste Vaillant, Dijon 1790-1872 Paris, ab 1854 Kriegsminister.

73) Erlaß vom 23. Juni 1863. Archives Nationales, Bulletin des Lois Nr. 1128, 11.400: Décret impérial qui modifie les attributions de cinq ministères.

74) Die Bände sind in den Archiven des Service historique de l'Armée im Schloß von Vincennes aufbewahrt.

75) De Vault nahm sich folgendes vor: "rendre simplement les vérités que renferment les dépêches et mémoires rassemblés au Dépôt de la Guerre, de développer les connaissances qui s'y trouvent sur la nature du pays, et d'exposer les projets, et dirigé les opérations, soit de la part de la cour, soit de celles des généraux." Vault, Eugène Comte de: Mémoires relatifs à la Succession d'Espagne sous Louis XIV. Paris o.D., Bd. 1, S. XXIV.

76) Ebenda: "Un autre objectif essentiel qu'on a cherché à remplir a été de lier les instructions et ordres de la cour, ses projets, ceux des généraux, les dispositions de ceux-ci, leur conduite dans l'exécution et la correspondance des armées du roi entre elles, de façon que l'on puisse suivre sans interruption les mouvements et les opérations, mais aussi pour que le lecteur se trouve toujours dans la situation où se trouvait la cour lorsqu'elle a pris ses décisions ou donné ses ordres, et le général de l'Armée lorsqu'il a agi ..."

77) Erlaß vom 31. Januar 1822.

78) Diese Abteilung wurde erst am 26. März 1826 gegründet.

79) Vgl. Paul Laurencin-Chapelle, Les Archives de la Guerre, Paris 1892, S. 64.

80) Eine eingehende Beschäftigung mit der dürftigen Literatur über das Kriegsarchiv ergab keine weiteren Hinweise über die Funktion des Direktors oder über einen Erlaß, der diese neu bestimmt hätte. Vgl. Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle, Paris 1870, 6, S. 488.

81) Vgl. Paul Laurencin-Chapelle, Les Archives de la Guerre, Paris 1892, S. 63 ff.; Le Moniteur de l'Armée, 31.5.1883, S. 3; Etat des Services de M. Blondel.

82) Archives Nationales, F 21/487. Siehe Dokumentation, Nr 4.

83) An diesem Programm wurde nichts gestrichen, sondern es wurde im Gegenteil etwas erweitert.

84) Das Musée de Versailles, von Louis Philippe zu Beginn seiner Regierungszeit in Auftrag gegeben und 1837 eröffnet, sollte der Verherrlichung der Vergangenheit Frankreichs dienen. Es enthielt, mit dem 17. Jahrhundert beginnend, Portraits und Büsten der bekannten Staatsmänner und Darstellungen der wichtigsten politischen und kriegerischen Ereignisse. Da das Museum nur in beschränktem Umfang Werke der jeweiligen Epochen erwerben konnte, wurden die zur Zeit Louis-Philipps bekanntesten Maler mit den Arbeiten beauftragt. Richard Muther gibt eine erbarmungslose Beschreibung des Museums: "Der König mit dem Regenschirm gründete das Museum von Versailles, jenes à toutes les gloires de la France gewidmete ungeheuerliche Dépôt bemalter Leinwand, das jedem, der sich hinein verirrte, in schrecklicher Erinnerung bleibt. In wenigen Jahren wurde eine Reihenfolge von Sälen, deren bloße Durchwanderung fast zwei Stunden beansprucht, mit Gemälden aller Formate gefüllt, die die Geschichte des Landes von Carl dem Großen bis zum afrikanischen Feldzug Louis Philipps in allen irgendwie dem französischen Nationalstolz schmeichelnden Momenten zu Herzen führen." Richard Muther, Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert, München 1893, S. 99 f.

85) A.E. de Nieuwerkerke, Rapports sur les Musées impériaux, in: Gazette des Beaux-Arts, 1863, Bd. 15, S. 102 f. In seinem Bericht über die kaiserlichen Museen schreibt Nieuwerkerke: "Depuis 1850, le musée de Versailles a vu ses collections historiques continuées et complétées par les acquisitions et les commandes de l'Empereur, du ministère d'Etat et par des dons particuliers. ... La série relative aux faits et aux personnages contemporains, depuis le retour du prince président à Paris en 1852 jusqu'à la rentrée des troupes de l'armée d'Italie en 1859, occupe trois grandes salles dans lesquelles sont réunies les oeuvres dues à MM. Pils, Yvon, Barrias, Bellangé, Edouard Dubufe, Protais, Durand-Brager etc., ainsi que les portraits et les bustes des maréchaux de France le plus récemment nommés, et enfin les bustes des généraux morts au champ d'honneur, dans les campagnes de Crimée et d'Italie.(...)

Le nombre total des objets d'art envoyés depuis treize ans à Versailles est d'environ 350:90 ont été placés dans les salles du rez-de-chaussée, 210 au premier étage dans ce nombre se trouve comprise l'intéressante série des dessins représentant les costumes modernes de l'armée française, et 50 au deuxième étage."

86) Eine Bestandsaufnahme der vorhandenen Bilder befindet sich in dem Katalog von Soulié, den Nieuwerkerke im selben Bericht lobend erwähnt: "Dans les deux éditions successives de la notice du musée impérial de Versailles, qui comprend la description de 172 salles, de 4 940 objets numérotés, et en outre, la description des plafonds, des jardins et des sculptures extérieures, M. Eud. Soulié, conservateur-adjoint chargé du service de ce musée, a dressé de cette immense collection un inventaire détaillé exact et complet, travail qui, avant 1850, n'avait jamais été Livré,dans son ensemble au public."

87) Livret: Katalog der ausgestellten Gegenstände auf dem Salon.

88) Paul Laurencin-Chapelle, Les Archives de la Guerre, Paris 1892, S. 110: "L'origine de cette collection semblerait remonter à la période de constitution des armées républicaines, mais le Ministère de la guerre possède, remontant à une époque antérieure à cette période de l'histoire française, des esquisses, tableaux et peintures, d'une belle exécution, du à des artistes des XVIIe et XVIIIe siècles qui, peintres du roi, ont travaillé pour le Dépôt de la guerre."

89) Paul Laurencin-Chapelle, op.cit., S. 109 f.

90) Paul Laurencin-Chapelle, op.cit., S. 110.

91) César Baron de Bazancourt, Der Feldzug in der Krim, Wien 1856, Bd. 2, S. 422.

92) Explication des ouvrages de peinture ... Salon de 1859 Paris 1859, S. 156.

93) Charles Bourseul, Biographie du Colonel Langlois ..., Paris 1874, S. 76:
"La peinture de Panorama est celle de tous les tableaux d'histoire, mais elle a de plus grandes exigences, car il faut à la toile une préparation spéciale, l'emploi de couleurs le plus inaltérables possibles à l'action de la lumière: il faut accorder mathématiquement les dessins donnés par la chambre obscure ou la photographie. Enfin, la puissance et la vérité du coloris, l'union parfaite de la perspective linéaire avec la perspective aérienne: - voilà les premiers éléments de l'illusion produite.

Il est nécessaire aussi d'y joindre de longues et consciencieuses études de la nature et des effets de la lumière, faites sur les lieux mêmes que l'on veut représenter, le choix d'une grande bataille, glorieuse et populaire tout à la fois, et autant que possible honorable aux vainqueurs et aux vaincus; la recherche de la vérité, la détermination toujours difficile, du point d'où l'on pourra le mieux comprendre et l'ensemble et le moment décisif de la bataille; voilà encore des données auxquelles il faut nécessairement satisfaire."

94) Germain Bapst, Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas, Paris 1891, S. 23.

95) Archives Nationales, F 21/491.

96) Archives Nationales, F 70/299.

97) Archives Nationales, F 21/491 II.
Siehe dazu: Dokumentation, Nr. 5.

98) Théophile Gautier, Le siège de Sébastopol, Tableaux de M. Durand-Brager, in: L'Artiste, 26.4.1857, S. 61.

99) Archives Nationales, 05/1711.

100) Henri Durand-Brager, Sébastopol, o.O., o.J.
Album von Lithographien, aufbewahrt im Kriegsmuseum von Paris.

101) Explication des ouvrages de peinture, sculpture ...
Salon de 1857, Paris 1857, S. 109.

102) H. Durand-Brager, Sébastopol, o.O., o.J.

103) W. Henze, Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes in den Bildkünsten des Quattro- und Cinquecento in Italien, München 1970, S. 180.

104) Explication des ouvrages de peinture ..., Salon de 1855, Paris 1855, S. 253.

105) Archives Nationales, F 21/487 III.

106) Explication des ouvrages de peinture ..., Salon de 1859, Paris 1859, S. 311 f.

107) Archives du Musée du Louvre, 2 DD 25.

108) Explication des ouvrages de peinture ..., Salon de 1859, Paris 1859, S. 299.

109) Archives Nationales, F 21/102.

110) Archives Nationales, F 21/72.

111) Archives Nationales, F 21/72.

112) Vgl. S. 46f. Rapport préparatoire aux commandes de 1856.

113) Archives Nationales, F 70/297.
"Attendu que le prix fixé pour ce tableau n'est pas en rapport avec l'importance du travail et qu'il y a lieu, par conséquent, d'accorder à M. Yvon un supplément de prix, Arrête: Le prix de 20 000 fr. (...) est porté à vingt cinq mille francs."

114) Archives Nationales, F 21/112, Dossier Gorge de Malakoff.
"La seule Salle du Palais de Versailles qui puisse recevoir le tableau de l'Assaut de Malakoff, par M. Yvon et les deux tableaux complémentaires du même sujet commandés à cet artiste par l'Empereur, est, en égard à la hauteur des toiles (6m 50cm) la Salle dite du Maroc. Le placement de ces trois tableaux dans la dite salle ne peut soulever qu'une objection que voici: Un projet a été, sur les ordres de Monsieur le Ministre d'Etat, étudié par M. Questel, architecte du Palais de Versailles et des tableaux ont été commandés à divers artistes sur les dimensions de ce projet.
Cette objection tombe du moment où il est acquis que l'on peut placer les toiles commandées, sans rien changer à leurs dimensions, dans les trois ou quatre salles adjacentes qui sont disponibles et dont je donne ci-après les proportions. Les tableaux qui occupent en ce moment ces salles n'y sont qu'à titre provisoire: Aucun lien chronologique ne les rattache ni entr'eux ni aux salles voisines.
J'ai donc l'honneur de proposer à Son Excellence Monsieur le Ministre d'Etat le projet suivant: Accrocher purement et simplement les trois toiles de M. Yvon sur l'un des grands panneaux de la Salle du Maroc; Le panneau qui fait face serait réservé à M. Hce Vernet et chaque extrémité pourrait recevoir un des tableaux commandés sur les dimensions du projet de M. Questel. Les frises et entablements actuels seraient supprimés; Un ton uniforme les remplacerait. Le premier avantage qu'y trouverait l'Administ(ration) serait une économie à peu près totale des frais d'appropriation.

Les grands panneaux de la Salle du Maroc ont 26m 86cm de longuer sur 6m 50cm de hauteur.
Le tableau de l'Assaut de Malakoff, avec sa bordure, mesurant une longueur de 9m 50cm
Chacun des tableaux complémentaires pourrait avoir 8m, soit pour les deux 16m
Total 25m 50
25m 50cm qui laisseraient pour compléter la longueur totale du panneau (26m 86cm) la place pour deux pilastres de 93cm chaque, à dispense entre le tableau central et ses deux pendants.
Les dimensions des salles adjacentes où l'on placerait les toiles recommandées par le Ministère d'Etat sur les projets de M. Questel sont 8m 60cm de longeur
6m 25cm de largeur
5m de hauteur
La Salle dite aujourd'hui 'du Maroc' prendrait le nom de salle de Sébastopol;
Les salles adjacentes, celui de Salles de Crimée."

115) Vgl. Armand Dayot, Le Second Empire, d'après des peintures, gravures... du temps. Paris 1900. S. 79; Charles Perrier, L'art français au Salon de 1857, Paris 1857, S. 66; Louis Auvray, Exposition des Beaux-Arts, Salon de 1857, S. 17f.

116) Vgl. Eudore Soulié, Notice des peintures et sculptures composant le Musée impérial de Versailles, Versailles 1854-1855, Nr. 1970; Louis Auvray, Exposition des Beaux-Arts, Salon de 1859, Paris 1859, S. 14f.; Armand Dayot, op.cit., S. 77; J. Méry, Les trois tableaux de M. Yvon, in: Le Monde illustré, 28.11.1857, S. 10.

117) Vgl. Armand Dayot, op.cit., S. 76; Eudore Soulié, Notice des peintures et sculptures composant le Musée impérial de Versailles, Versailles 1854-1855, Nr. 1971; J. Méry, op.cit., S. 10.

118) Archives nationales, F 21/103.

119) Vgl. Eudore Soulié, Notice du Musée impérial de Versailles, Paris 1859-61, Bd. 3, Nr. 5014; Louis Auvray, Exposition des Beaux-Arts, Salon de 1861, Paris 1861, S. 20; Armand Dayot, Le Second Empire, d'après des peintures, gravures... du temps, Paris 1900, S. 57; Théophile Gautier Abécédaire du Salon de 1861, Paris 1861, S. 374f.; Léon Lagrange, Salon de 1861, in: Gazette des Beaux-Arts, 1861, X, S. 323.

120) J. Meyer, Geschichte der modernen franz. Malerei..., Leipzig 1867, S. 469.

121) Archives Nationales, F 21/105.

122) L. Auvray, Exposition des Beaux-Arts, Salon de 1859, Paris 1859, S. 23.

123) Archives du Louvre, 2 DD 26.

124) Archives Nationales, F 21/109.

125) Léon Cogniet; Historien- und Portraitmaler, 1794- Paris - 1880.

126) Vgl. F.Th. Vischer, Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Die Kunstlehre, Leipzig 1851, S. 603: "Solche straffe Spannung, solche Stellung auf die haarscharfe Schneide des Messers ist durch und durch dramatisch und die Malerei erweist sich als tief verwandt diesem Zweige der Dichtkunst, während die Skulptur von epischem Geiste getragen ist. Das Drama wirkt als gegenwärtige Darstellung ganz auf den Moment fast wie eine Summe von Hebeln in eine Spitze zusammen, die es mit der ganzen Kraft der Gegenwart scharf und straff in die Seele des Zuschauers treibt; das Epos kühlt allen Stoff in den ruhigen, klaren Wassern der Vergangenheit ab."

127) Paul Delaroche (1797-Paris- 1856) erkannte damals sofort die Nützlichkeit der Fotographie für die Malerei. Er schrieb 1839 in einem Gutachten für den Ankauf der Erfindung des Herrn Daguerre durch den Bürgerkönig Louis-Philippe: "Der Maler findet in diesem Verfahren ein leichtes Mittel, Studiensammlungen zu machen, die er auf anderem Wege nur mit einem großen Aufwand von Mühe und Zeit, und doch nicht in gleicher Vollkommenheit erhalten kann, so groß auch sein Talent sein mag ..." Zit. n. Jan S. Kunstreich, Historische Zusammenhänge von Kunst und Photographie, Bemerkungen vor dem Kieler Moltkebild Anton von Werners, in: Nordelbingen, Bd. 28/29, 1960, S. 251.

128) Katalog Le Salon imaginaire, Bilder aus den großen Kunstausstellungen der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, Berlin 1968, S. 138. An dieser Stelle wird auch die treffende Formulierung Rosenbergs zitiert:"Er hütete sich, den Stier bei den Hörnern zu packen, den Höhepunkt eines Ereignisses darzustellen, wie es Delacroix tat, sondern er stellte entweder den Augenblick vor oder den Augenblick nach einer tragischen Entscheidung,einem schreckensvollen Ereigniss dar." Solche Darstellungen sind zum Beispiel: Tod der Königin Elisabeth (1833), Die Ermordung der beiden Söhne Eduards IV. (1831), Hinrichtung der Jane Grey (1834), Ermordung des Herzogs von Guise (1835), Straffords Gang zur Hinrichtung (1837).

129) U. Thieme und F. Becker, (hg.), Allgem. Lex. d. bild. Künstler, Bd. 8, Leipzig 1913, S. 593.

130) C. Baudelaire, Sämtliche Werke/Briefe, Juvenilia-Kunstkritik 1832-1846, hrsg. von F. Kemp und C. Pichois, München 1977, S. 397.

131) ebenda.

132) M. Du Camp, Salon de 1863, Paris 1866, S. 24.

133) A. Tabarant, op.cit., S. 276.

134) Thomas Couture (Senlis 1815-1879 Villers-le-Bel) war Schüler von Gros und Delacroix. 1847 erregte das Gemälde "die Römer der Verfallzeit" (Louvre) durch sein Thema größtes Aufsehen. Im gleichen Jahr malte er die Fresken für die Kapelle von St. Eustache. Er war Lehrer von Feuerbach, Manet und Puvis de Chavannes.

135) M. Fried, Thomas Couture and the theatricalization of action in the 19th century french painting, in: Artforum, San Francisco, Juni 1970, S. 40.

136) Ebenda, S. 41.

137) Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, Abrégé de la vie des plus fameux peintres, Paris 1745, Tome 2, S. 207.

138) Vgl. J.M. Moulin, Van der Meulen peintre des conquêtes de Louis XIV, Catalogue du Musée de Douai, 1967, S. 7.

139) Marguerite Jallut, Les peintres de batailles de XVIIe et XVIIIe siècles, in: Archives de l'Art français, T. 22, 1959, S. 117.

140) Louis-François Lejeune: Straßburg 1775-1848 Toulouse.

141) Vgl. Eugène Garay de Monglave, Notices sur les tableaux de bataille peints par le Général Baron Lejeune , Paris 1850, S. 7 ff.

142) Constantin Guys: Vlissingen (Holland) 1805-1892 Paris.

143) Edouard Armand-Dumaresq: 1826 - Paris - 1895.

144) Jean-Adolphe Beaucé: Paris 1818-1875 Boulogne-sur-Seine.

145) Ernest Meissonier: Lyon 1815-1891 Paris.

146) Zum Beispiel: "Friedland, 1807"; "Campagne de France, 1814".

147) Archives Nationales, F 21/112.

148) Vgl. Henry Jouin, Adolphe Yvon, in: L'Artiste, 1893, Bd. 2, S. 162.

149) Alexandre Bida: Toulouse 1813-1895 Bühl (Vogesen).

150) Chardon starb kurz nach seiner Ankunft in der Krim an Typhus.

151) Henry Jouin, Adolphe Yvon, in: L'Artiste 1893, T. 2, S. 179 f.: "Je m'étais fait de Malakoff une image grandiose et formidable. Aussi ne fus-je pas médiocrement désappointé en trouvant un ouvrage gabionné, ayant tout au plus, quinze mètres de relief. Les talus extérieurs, composés de terres mouvantes, descendaient jusqu'au fond d'un fossé aux trois quarts comblé. Nos tranchées les plus avancées étaient à 30 ou 40 mètres de l'obstacle. Les militaires seuls ont qualité pour apprécier la force de résistance de pareilles défenses. Un profane ne peut imaginer que, pour se rendre maître de ce qui semble une motte de terre, il faille tant d'efforts, tant de temps et tant de sang. Bien que tout à l'entour ce fût un vrai chaos de boyaux, de tranchées d'épaulements, de trous de mine ou de bombes profondément creusés en entonnoirs; bien que ce terrain bouleversé fût tellement semé d'éclats d'obus que l'on marchait littéralement sur du fer, nous entrâmes à cheval dans la redoute par une ancienne embrasure égueulée. De la tour Malakoff, il ne restait que le soubassement. Les premières volées de canon avaient jeté bas toute la maçonnerie qui dépassait les parapets. L'intérieur de l'ouvrage était coupé en tout sens par un réseau de barricades en terre destinées à arrêter l'effort de l'ennemi s'il s'emparait de la première enceinte. Chacune de ces barricades couvraient des abris blindés où les défenseurs trouvaient un refuge contre la pluie des projectiles. Depuis le jour de l'assaut, rien n'avait été ni changé, ni déblayé. Je voyais donc le terrain dans l'état même où il était à la suite de l'effroyable lutte. Je n'avais qu'à le peupler par la pensée. Rien ne saurait donner l'idée du cataclysme que j'avais sous les yeux: les gabions hâchés, les poutres brisées, les canons énormes gisant parmi les débris, les caisses à eau crevées, les gargousses, les boulets, les cartouches noyées et mille objets sans nom que l'on pouvait supposer avoir été des képis, des gibernes, des uniformes; d'autres encore ayant l'aspect plus sinistre auxquels on n'osait assigner l'origine! Une odeur douceâtre s'exhalait des décombres, évoquant le funèbre souvenir des malheureuses victimes qu'ils recouvraient. Telles étaient les traces qu'avait laissées le funeste génie de la guerre. Cependant, le ciel était clair, le soleil étincelait et la brise

printanière se jouait dans les plis du drapeau français, dressé à l'endroit même où Mac Mahon avait planté son épée. Au fond du tableau, les eaux bleues de la baie encadraient les ruines confuses de ce qui avait été Sébastopol. Au delà, sur la falaise opposée, la silhouette sévère des forts du Nord rappelait que les Russes étaient encore là, vaincus, mais non désarmés.
Le plan de mon tableau se présenta instantanément à mon esprit. J'en fis, sur place, un croquis sommaire duquel, chose remarquable, je ne me suis point écarté dans l'exécution."

152) Zitiert in: Henry Jouin, Adolphe Yvon, in: L'Artiste, 1893, T. 2, S. 181.

153) Nach Angaben der Urenkelin des Malers sollen diese "Carnets" vor dem 1. Weltkrieg nach Amerika verkauft worden sein.

154) Archives Nationales, F 21/491.

155) Adolphe Niel (1802-1869) war 1855 Chef der Genietruppen der Krimarmee.

156) Zitiert in: Camille Rousset, Histoire de la guerre de Crimée, Paris 1878, Bd. 2, S. 436.

157) Vgl. C. Rousset, ebenda.

"De nombreuses corvées allaient chercher du bois à Malakof, c'est-à-dire enlever le reste des gabions et des fascines, attaquer les nombreux blindages sous lesquels les soldats russes trouvaient un abri à l'épreuve de nos bombes. En arrivant, j'ai fait suspendre la destruction de ce que je n'avais pas encore achevé de reproduire; c'étaient trois batteries près de la tour Malakof; je les ai faites toutes les trois. A mesure que l'une d'elles était finie, les démolisseurs s'en emparaient et l'opération était bientôt terminée."

158) Charles Langlois, Souvenirs de la guerre de Crimée, Hommage à S.M. l'Empereur Napoléon III. Das Album ist eine Kassette, die 25 Fotographien enthält.

159) Vgl. Colonel Druène, Commentaires sur la guerre de Crimée, in: Vert et Rouge, Nr. 102, S. 41.

160) Einige dieser Fotographien von Langlois und seinen Gehilfen wurden anläßlich des hundertsten Jahrestages des Krimkrieges in der"Revue historique de l'Armée", 1954, S. 82-83, wiedergegeben; es handelt sich um:

- Redoute Korniloff
- Redoute Canrobert à Inkermann
- Tour Malakoff
- Ravin du Carénage

161) Archives Nationales, F 70/299.

162) Von den 200 Aufnahmen, die er auf der Weltausstellung von 1855 gezeigt hatte, sind einige von Ernest Lacan, dem Redakteur von der Zeitschrift "La Lumière" beschrieben. Vgl. Ernest Lacan, Esquisses photographiques à propos de l'exposition universelle et de la Guerre d'Orient, Paris 1856, S. 155 ff.

163) Vgl. Katalog der Bibliothèque nationale, Paris 1976, Une invention du XIXe siècle: la photographie, S. 37.

164) W. H. Russel, Aus dem Feldlager in der Krim, Briefe des Timeskorrespondenten, Leipzig 1856.

165) Roger Fenton, premier reporter photographe aux armées, in: Vert et Rouge, Nr. 102, S. 28.

166) Vgl. dazu: Roger Fenton, premier reporter photographe aux Armées, in: Vert et Rouge, Nr. 102, S. 30: "Les portraits d'officiers et d'hommes de troupe, Anglais et Français, forment la majorité de l'oeuvre photographique de Fenton."

167) Adolphe Eugène Disdéri: 1819-1890.

168) Gisèle Freund, Photographie und bürgerliche Gesellschaft. Eine kunstsoziologische Studie, München 1968, S. 72.

169) Von dieser Expedition zeugt eine Reihe von 24 Schiffslithographien, die im Cabinet des Estampes der Bibliothèque nationale aufbewahrt sind: Durand-Brager , Voyage dans la Mer Noire, le Bosphore et les Dardanelles.

170) Siehe Dokumentation, Nr. 6.

171) V. Paulin, in: L'Illustration, 20.1.1855, S. 40.

172) Vgl. L'Illustration, 10.3.1855, S. 149.

173) L'Illustration, 17.2.1855, S. 103.

174) L'Illustration, 13.1.1855, S. 26.

175) Die Zeichnungen sind in der Zeitung "L'Illustration" abgebildet: Nr. 1, in: L'Illustration, 25.11.1854, S. 360-361, unten; Nr. 2, ebenda, in der Mitte; Nr. 3, in: L'Illustration, 23.12.1854, S. 425, in der Mitte; Nr. 4, in: L'Illustration, 13.1.1855, S. 25, unten; Nr. 5, in: L'Illustration, 19.5.1855, S. 312-313, unten in der Mitte; Nr. 6, in: L'Illustration, 2.6.1855, S. 344 oben; Nr. 7, in: L'Illustration, 13.1.1855, S. 24 unten; Nr. 8, in: L'Illustration, 19.5.1855, S. 312 unten; Nr. 9, in: L'Illustration, 6.1o.1855, S. 236; Nr. 10, in: L'Illustration, 19.5.1855, S. 312, unten; Nr. 11, in: L'Illustration, 30.6.1855, S. 416, oben und S. 417 ebenfalls oben; Nr. 12, in: L'Illustration, 19.5.1855, S. 313, oben und S. 312, oben links; Nr. 13, in: L'Illustration, 25.11.1854, S. 360-361, in der Mitte.

176) Die Fotographien sind im Cabinet des Estampes der Bibliothèque Nationale, Paris, aufbewahrt: Durand-Brager , Photographies, 1856.

177) Victor Paulin, in: L'Illustration, 26.5.1855, S. 325.

178) Die Dokumente, die diese Periode betreffen, sollen während des Zweiten Weltkrieges verschwunden sein. Der Konservator a.D., Colonel de Buttet, äußerte den Verdacht, die deutschen Besatzungstruppen hätten diese Unterlagen mit vielen anderen mitgenommen.

179) Archives historique de l'Armée, G1/116, Journal de l'Armée d'Orient.

180) Archives historique de l'Armée, G1/69, Registre des Observations journalières faites du poste de la Maison du Ravin sur les travaux de la défense de la Garnison de Sébastopol.

181) Archives historique de l'Armée, Etat des Services de Valentin Jumel de Noireterre.

182) Archives Nationales, F 21/103: Briefe vom 8.7.1856, 1.2.1858, 17.2.1858 und vom 21.7.1857.

183) Archives Nationales, F 21/102. Siehe Dokumentation, Nr. 7.

184) In Vincennes, 7 Km von Paris, befand sich eine Militärschule für die Ausbildung von Offizieren und ein wichtiges Artillerielager.

185) J. Méry, Les trois tableaux de M. Yvon, in: Le Monde illustré, 28.11.1857, S. 10.

186) Alfred Busquet, M. Yvon et ses nouvelles toiles de batailles, in: L'Artiste, N.S., Tome III, 21.3.1858, S. 199.

187) Gustave Planche, Salon de 1857, in: Revue des Deux-Mondes, 1857, S. 390.

188) Folgende in Einzelstudien gezeichnete Figuren finden sich - teils mit geringfügigen Veränderungen - auch in den Gemälden:
a) Einzelstudien zu der "Prise de Malakoff"
- Nr. 1: Soldat, der mit aufgepflanztem Seitengewehr nach unten stößt. Kopf, Schulter und Hände.
- Nr. 2: Brustbild eines russischen Soldaten, der mit dem Gewehr nach unten stößt.
- Nr. 3: Soldat, der auf der Erde liegt. Er stützt sich auf den rechten Arm und hebt den linken Fuß nach rechts.
- Nr. 4: Kopf und rechter Arm eines russischen Soldaten, der einen Säbel hebt.
- Nr. 5: Brustbild eines russischen Soldaten, der mit der linken Hand eine Waffe hebt.
- Nr. 6: Brustbild eines russischen Soldaten.
- Nr. 7: Soldat mit Mantel und Mütze, der den den rechten Arm nach links streckt und das rechte Bein biegt.
- Nr. 7a: Kopf und Schulter eines Soldaten.
- Nr. 8: Zuave, der mit einem Gewehr in den Händen vorwärts schreitet.
- Nr. 9: Brustbild eines Zuaven, der in der rechten erhobenen Hand eine Waffe hält.
- Nr. 10: Französischer Offizier, der einen Säbel hebt.
- Nr. 11: Brustbild eines französischen Offiziers, der die rechte Hand erhebt.
- Nr. 12: Offizier, der mit der rechten Hand sein Käppi hochschwingt und mit der linken den Griff seines Säbels umfaßt.
- Nr. 13: Soldat und Vorderteil seines Gewehrs mit aufgepflanztem Bajonett.
- Nr. 15: Kniender französischer Offizier, der einen Verletzten stützen will.
- Nr. 16: Brustbild eines Soldaten, der den rechten Arm erhebt.
- Nr. 17: Brustbild eines russischen Offiziers, der einen Säbel hebt.
- Nr. 18: Brustbild eines Soldaten mit Mütze, der mit einer Waffe zustößt.
- Nr. 19: Brustbild eines russischen Soldaten, der ein Gewehr hält.
- Nr. 20: Beine eines stürzenden Soldaten von vorne.

- Nr. 8: Brustbild eines mit dem Gesicht nach unten zu Boden gefallenen Soldaten, der die Arme nach rechts streckt.
- Nr. 10: Bein eines auf dem Rücken liegenden Soldaten, Füße nach rechts.
- Nr. 11: Brustbild eines nach links gewandten Zuaven, mit nach vorne gestreckten Armen.
- Nr. 12: Beine mit Gamaschen eines gestürzten Soldaten, der mit gespreizten Knien und den Füßen nach vorne rechts auf dem Rücken liegt.
- Nr. 13: Brustbild eines mit dem Gesicht nach unten zu Boden gefallenen Soldaten von vorne gesehen. Der linke Arm ist nach rechts gestreckt.
- Nr. 14: Brustbild eines auf dem Rücken liegenden Soldaten von vorne gesehen mit dem Arm nach oben links erhoben.
- Nr. 15: Kopf und Oberkörper eines russischen Soldaten, der auf dem Rücken liegt.

Zwei unnumerierte Studien:
- Offizier (General ?), der breitbeinig dasteht und sich mit beiden Händen auf seinen Säbel stützt.
- Zuave im Dreiviertelprofil, der sein Gewehr nach links hebt.

Zwangig Kopfstudien:
- Zwei Zuaven, nach links gedreht.
- Zwei Trommler.
- Hauptmann Champion.
- Feldwebel Raulet.
- Leutnant Miallion.
- Füsilier Hazinpratz.
- Pionier Vaxelaire.
- Hauptmann Zuinemant.
- General Mellinet.
- Leutnant Corbin.
- Leutnant Prouvost.
- Zuave Mohammed ben Moktart.
- Mann im Dreiviertelprofil nach rechts mit offenem Munde und Backenbart.
- Sterbender Mann mit Ziegenbart, der auf der linken Schläfe liegt.
- Idem.
- Sterbender kahler Mann mit Bart, der auf der rechten Schläfe liegt.
- Sterbender Mann mit Bart im rechten Profil, das Gesicht nach oben gehoben.
- Sterbender Mann mit Ziegenbart im rechten Profil und mit nach rechts gehobenem Gesicht.

- Einzelstudien zu der "Courtine de Malakoff"
- Nr. 1: Brustbild eines Offiziers, der sich mit erhobenem linken Arm nach vorne beugt. - Nr. 1a: Idem.
- Nr. 2: Brustbild eines Offiziers in Rückenansicht mit hoch erhobenem linken Arm und nach rechts gedrehtem Kopf.

- Nr. 3: Rechter Arm und Schulter des liegenden Generals Bosquet und einer sich auflegenden Hand.
- Nr. 4: Brustbild eines Fahnenträgers, der die Fahnenstange in der rechten Hand hält und die linke Hand auf die Hüfte stützt.
- Nr. 5: Beine des Trommlers im Vordergrund.
- Nr. 6: Brustbild eines Offiziers, der rechts hinter dem Arzt Legouest steht.
- Nr. 6a: Gleiche Studie wie Nr. 6, aber nur bis zur Taille und ohne Gesichtszüge.
- Nr. 7: Brustbild des Kommandanten Somty mit erhobenem rechten Arm.
- Nr. 8: Rückenansicht des Offiziers rechts im Vordergrund, der mit seinem Käppi grüßt.
- Nr. 9: Beine des liegenden Zuaven im Vordergrund.
- Nr. 10: Brustbild eines Offiziers en face, der die rechte Hand erhebt.
- Nr. 11: Brustbild des Fahnenträgers Rigodit.
- Nr. 12: Linker Arm des liegenden Offiziers im Vordergrund.
- Nr. 13: Offizier in Rückenansicht mit erhobenem rechten Arm und gespreizten Beinen.
- Nr. 14: Brustbild eines Offiziers in Rückenansicht mit einem zweispitzigen Hut.
- Nr. 15: Offizier mit Mütze von vorn, nach halbrechts blickend. Er trägt einen Gehrock und eine Schärpe über seiner linken Schulter. Er hat die Hände vor seinem Körper ineinander gelegt.
- Nr. 16: Brustbild eines Offiziers, der mit der linken Hand an seinem Käppi grüßt.
- Nr. 17: Rechtes Bein des liegenden Generals Bosquet.
- Nr. 18: Die beiden Beine des Generals Bosquet.

12 Kopfstudien:
- Kommandant Balland
- Oberleutnant Déaddé
- Sterbender Soldat
- General de Failly
- General Blanchard
- General Cissey
- General Bosquet (1)
- Leutnant Castet
- Oberst d'Alton
- General Bosquet (2)

189) H. Jouin, Adolphe Yvon, in: L'Artiste, 1893, I, S. 185.

190) Ebenda. Dort beschreibt Yvon seine Begegnung mit dem Zuaven Lihaut: "... un jour, je reçus la visite d'un garçon d'une vingtaine d'années qui désirait compléter, ou plutôt redresser, les renseignements qu'on m'avait donnés sur les acteurs du drame que je représentais: 'J'ai appris, commença-t-il, que vous mettez dans votre tableau le drapeau aux mains d'un homme qui n'était même pas de l'assaut: il gardait la tente de son colonel.

Celui qui a planté et tenu, dix heures durant, le drapeau français sur Malakoff, c'est moi."

(181) Dieses von Prinz Napoleon bestellte Bild wurde 1857 auf dem Salon ausgestellt.

(182) Vgl. Besq de Fouquières, Exposition des oeuvres de Pils à l'Ecole des Beaux-Arts, Catalogue, Paris 1876. Pils hinterließ 300 Gemälde, 400 Aquarelle und 1 200 Zeichnungen. Darunter sind folgende für die "Bataille de l'Alma" möglicherweise eine Anregung gewesen:
18 Aquarelle:
- Halte d'artillerie au bois de Vincennes
- Halte d'artillerie au polygone de Vincennes
- Un train d'artillerie
- Artilleurs pointant une pièce de canon
- Attelage d'artillerie
- idem
- Artilleurs faisant avancer une pièce
- Artilleurs au repos
- Artilleur à cheval
- Artilleur tenant un cheval
- Une batterie d'artillerie
- Officier d'artillerie
- Artilleur poussant à la roue d'une pièce
- Artilleurs assis sur leur caisson
- Artilleur sur son caisson
- Artilleur sur son caisson et artilleur assis
- Artilleur montant sur son caisson
- Artilleur

8 Zeichnungen:
- Conducteur d'artillerie
- idem
- idem
- Artilleurs sur leur caisson
- Artilleur à cheval
- idem
- Artilleur courant
- Artilleur poussant une roue

(183) Emile Perrin, Salon de 1861, Paris 1861, S. 364.

(184) [illegible] de Pils, Pils, in: Gazette des Beaux-Arts, [illegible], II, S. [illegible].

(185) Henry Houssaye, La peinture de batailles, in: Revue des Deux-Mondes, 1876, XIII, S. 887.

196) Archives historiques de l'Armée, Personnel civil, 1851, Extrait du Décret du 19 Septembre 1850, Article 3: La hiérarchie et les traitements annuels des commis, dessinateurs et graveurs du dépôt sont fixés de la manière suivante:

		Traitements
Commis, Dessinateur et Graveur principal	de 1ère Classe	3,600 fr.
	de 2e Classe	3,300.
	de 3e Classe	3,000.
Commis, Dessinateur et Graveur	de 1ère Classe	2,700.
	de 2e Classe	2,400.
	de 3e Classe	2,100.
	de 4e Classe	1,800.
	de 5e Classe	1,600.

197) Paul Laurencin-Chapelle, Les Archives de la Guerre, Paris 1892, S. 117 f.

198) Archives historiques de l'Armée, Personnel civil, 1851, 2033.

199) Paul Laurencin-Chapelle, Les Archives de la Guerre, Paris 1892, S. 119.

200) Diese Durchzeichnung ist in der Section symbolique de l'Armée aufbewahrt.

201) Bernard Druène, Le colonel Langlois, in: Revue historique de l'Armée, 1954, Nr. 1, S. 80.

202) Ebenda.

203) Ebenda.

204) Léon Comte de Laborde, Quelques idées sur la direction des arts et sur le maintien du goût public, Paris 1856, S. 13.

205) Louis Pfau, Freie Studien, Stuttgart 1866, S. 306.

206) Siegfried Kracauer, Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit, München 1962, S. 126.

207) S. Kracauer, op. cit., S. 128.

208) Richard Muther, Geschichte der Malerei... München 1893, S. 102.

209) A. J. Du Pays, Salon de 1859, in: L'Illustration, 1859, S. 414.

210) Raoul Girardet: La Société militaire dans la France contemporaine, Paris 1953, S. 28.

211) W. Hoffmann, Das irdische Paradies, München 1960, S. 177.

212) Ambert, Soldat, Paris 1854, S. 468 f.:
"Quelque modeste que soit la place qu'il occupe dans une armée, tout soldat peut avoir son jour, son heure, où le grand rôle est à lui. L'invention de la poudre et le système de guerre moderne ont certainement affaibli la puissance individuelle, mais elle n'est pas détruit. Nous devons tout faire pour exalter le moral sur lequel repose cette puissance, nous devons tout faire pour élever à ses propres yeux, aux yeux de ses concitoyens aux yeux de l'étranger, ces soldats de France dont le fer a depuis des siècles, préparé la civilisation occidentale."

213) Archives Nationales, F 21/112: Brief vom 24.2.1858.

214) Raoul Girardet, La société militaire ..., S. 29.

215) Colonel J. Ambert, Soldat, Paris 1854, S. 436.

216) Eugène de Civry, L'Armée française, sa mission, et son histoire, Paris 1852, S. 82.

217) Dazu: Karl Marx Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte, in: MEW 8, Berlin 1875, S. 203; August Thalheimer, Über den Faschismus, in: O. Bauer, H. Marcuse u. A. Rosenberg, Faschismus und Kapitalismus, Frankfurt 1967, S. 24.

218) Walter Friedlaender, Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Delacroix, Köln 1977, S. 30.

219) Friedrich Engels, Die Armeen Europas, in: MEW 11, Berlin 1972, S. 420.

220) Henry Houssaye, La peinture de bataille, in: Revue des Deux Mondes, 1876, XIII, S. 887.

221) Gustave Goetschy, Les jeunes peintres militaires, Paris 1878, Introduction.

222) August Thalheimer, Über den Faschismus... S. 24.

223) Discours, messages, lettres ... de Napoleon III., Paris 1861, S. 80.

224) Vgl. E. de Civry, L'Armée française ..., Paris 1852, S. 86.

225) Ebenda, S. 84.

226) Vgl. A. Dansette, Du 2 décembre au 4 septembre ..., S. 98.

227) Henry Jouin, Adolphe Yvon, in: L'Artiste, 1893, I., S. 186 f.

228) Richard Muther, op. cit., S. 102

229) J. C. Chenu, De la mortalité dans l'armée ... Paris 1870, S. 329. "L'assaut commença à midi; à la nuit l'affaire était terminée; mais pendant ces quelques heures, que de désastres et quel carnage horrible! 18 456 hommes étaient hors de combat, sur lesquels 4 757 tués. Dix-huit généraux avaient été tués ou blessés."

230) Chenu, op. cit., S. 342.

231) Armand-Jacques-Achille Leroy de Saint Arnaud (1801-1854) seit 1852 Marschall von Frankreich, Bonapartist; nahm in den dreißiger und vierziger Jahren an der Eroberung Algiers teil; einer der Organisatoren des Staatsstreiches vom 2. Dezember 1851; Kriegsminister (1851-1854).

232) François-Certain Canrobert (1809-1895), seit 1856 Marschall von Frankreich, Bonapartist; nahm ebenfalls an der Eroberung Algiers teil.

233) Aimable-Jean-Jacques Pélissier, duc de Malakoff (1794-1864), seit September 1855 Marschall von Frankreich; beteiligte sich in den dreißiger und vierziger Jahren an der Eroberung Algiers; befehligte zu Beginn des Jahres 1855 ein Korps, dann zum Oberbefehlshaber der Armee ernannt.

234) Karl Marx / Friedrich Engels, Verlauf der letzten Ereignisse in der Krim, in: MEW 11, Berlin 1972, S. 247.

235) Die Bedeutung der Fahne in der Militärmalerei der Zeit wird besonders deutlich, wenn man sich mit den militärischen Schriften beschäftigt. Der General Ambert widmet 1854 der Fahne und ihrer Bedeutung für die Armee ein ganzes Kapitel: "Le drapeau est le clocher du village; il abrite le régiment; on vit sous son ombre et sous son ombre on meurt. Dans ses plis glorieux, il renferme l'honneur du corps, l'honneur de la France. Il est le point lumineux où se rencontrent tous les regards; loin de la famille et de la patrie, il rappelle la famille et la patrie; il est la relique du régiment. Abandonner le drapeau, le trahir, serait plus que honte et lâcheté, ce serait le sacrilège." S. 435.

236) Guerre d'Orient ou Recueil des principaux actes officiels concernant les mémorables victoires, Lyon 1855, S. 40.

237) Pierre-Joseph-François Bosquet (1810-1861) nahm in den dreißiger und fünfziger Jahren an der Eroberung Algiers teil, befehligte 1854 eine Division, dann ein Korps auf der Krim; seit 1856 Marschall von Frankreich.

238) Louis Auvray, Exposition des Beaux-Arts. Salon de 1859, Paris 1859, S. 37.

239) Dr. G. Scrive, Relation médico-chirurgicale de la campagne d'Orient, Paris 1857, S. 125: "Le général en chef Canrobert fut frappé sur le champ de bataille d'Inkermann d'un éclat d'obus qui lui contusionna fortement le bras.

240) William Russel, Aus dem Feldlager in der Krim, Briefe des Timeskorrespondenten, Leipzig 1856, S. 115.

241) E. de B. de Lepinois, L'art dans la rue et au Salon, Paris 1859, S. 171 f.

242) Charles Meynier (1768 Paris 1832): Napoleons Rückkehr auf die Insel Lobau, 1812. Museum Versailles.

243) Explication des ouvrages de peinture, sculpture ..., Paris 1857, S. 291.

244) J. C. Chenu, De la mortalité dans l'armée et des moyens d'économiser la vie humaine, Paris 1870, S. 325.

245) Dr. G. Scrive, Relation médico-chirurgicale de la campagne d'Orient du 31 mars 1854 ... au 6 juillet, Paris 1857.

246) Vgl. J. C. Chenu, De la mortalité dans l'armée et des moyens d'économiser la vie humaine, Paris 1870, S. 342.

247) Archives Nationales, F 21/105.

248) Vgl. J. C. Chenu, op. cit., S. 343.

249) Katalog Légende Napoléon, Bibliothèque nationale, Paris 1969, S. VI.

250) S. Kracauer, op. cit., S. 130.

251) La Politique impériale exposée par les discours et proclamations de l'Empereur Napoleon III, Paris 1868, S. 195.

252) F. Engels, Aus Sewastopol, MEW 11, Berlin 1972, S. 335.

253) Louis Auvray, Exposition des Beaux-Arts, Salon de 1861, Paris 1861, S. 18.

254) Vgl. Théodore Duret, Les peintres français en 1867, Paris 1867, S. 146.

255) Ernest Vinet, Salon de 1861, Paris 1861, S. 166.

256) T. Duret, op. cit., S. 145.

257) Bei einem Besuch bei Yvon beschreibt der Kunstkritiker das Atelier: "Dans cet immense atelier gisent à terre des vêtements, des casques, des drapeaux, des débris de toute sorte, qui rappellent un champ de bataille de la Crimée. Les capotes militaires des soldats russes et des officiers sont là, ne diffèrent guère que par le luxe d'un mince doublure de coton. La casquette en futaine, qu'on recouvre en été d'une toile blanche, atteste par sa crasse les longs services qu'elle a rendus. Voici des cartouchières, des poudriers, des casques, des bottes enlevées aux morts...", in: L'Artiste, 21.3.1858, S. 200.

258) A. J. Du Pays, Salon de 1859, in: L'Illustration, Bd. 33, 1859, S. 414.

259) C. Vignon, Salon de 1861, Paris 1861, S. 145.

260) Edmond About, Nos artistes au salon de 1857, Paris 1857, S. 341.

261) Jean Doucet, Promenades au salon de 1857, in: Le Monde illustré, 11.7.1857, S. 6.

262) André Malraux, La Peinture officielle, in: Pour Daniel-Henry Kahnweiler, Paris 1965, S. 182.

263) Auguste Couder, Considérations sur le but moral des beaux-arts, Paris 1867, S. 157.

264) G. Freund, Photographie und bürgerliche Gesellschaft, Eine kunstsoziologische Studie, München 1968, S. 75.

265) J. Doucet, op. cit., ebenda. In seiner theoretischen Abhandlung drückt sich A. Couder in ähnlicher Weise aus: "En diverses circonstances de la vie, n'avons-nous pas remarqué la transformation de merveilleuse beauté qui se produit sur un visage en dépit même de sa laideur, dès qu'une émotion subite émeut fortement son âme?" S. 162.

266) Guillaume-Benjamin Duchenne (de Boulogne), Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions, Paris 1862, S. 59.

267) Fournel, Mélanges, Salon de 1857, Paris 1857, S. 538.

268) Stevens, Impressions d'une femme au salon de 1859, Paris 1859, S. 98f.

269) Fournel, Mélanges ..., S. 538.

270) Baron de Bazancourt, Der Feldzug in der Krim bis zur Einnahme von Sewastopol, Wien 1856, Bd 2, S. 383.

271) Ders., op. cit., S. 403. Die Generäle Pélissier und Niel erstatteten dem Kriegsminister Berichte, die ebenfalls von dieser Tapferkeit bezeugten. Siehe: Guerre d'Orient ou recueil de tous les principaux actes officiels ... Lyon 1855, S. 67 und S. 78.

272) Armand-Octave-Marie d'Allonville (1800-1867): französischer General, befehligte 1854-1855 ein Armeekorps auf der Krim.

273) Baron de Bazancourt, op. cit., S. 25F. Dazu auch: F. Engels, Der Krieg im Osten, in: MEW 10, Berlin 1877, S. 560.

274) F. Engels faßt diesen Bericht folgendermaßen zusammen: Das Kavalleriegefecht in der Nähe von Eupatoria wurde von zwölf französischen Eskadronen ausgetragen. ...die Franzosen und Türken führten eine ausgedehnte Rekognoszierung in das Innere des Landes auf drei verschiedenen Wegen durch - auf einem nach dem Süden und auf zwei von Sasyk-See aus nach dem Norden. Die beiden letzteren Kolonnen trafen sich bei dem Dorf Dolschak, wo sie das Herannahen der russischen Kavalerie entdeckten... General d'Allonville behauptet, daß in der Zeit, in der die Franzosen abgestiegen waren und ihre Pferde tränkten, achtzehn russische Eskadronen versuchten, sie von Süden her zu umgehen und ihren Rückzug nach Eupatoria abzuschneiden, daraufhin befahl er seinen Leuten aufzusteigen, warf sich auf die Flanke der Russen, schlug sie in die Flucht und verfolgte sie zwei Lieue weit." MEW 11, Berlin 1972, S. 561.

275) In diesem Sinne schreibt Arsène Houssaye: "Ce tableau pourrait s'appeler: défense d'un canon par deux Russes; car le premier plan se compose de deux Russes et d'un canon, les uns tirant l'autre." in: Le Monde illustré, 28.5. 1859, S. 346

276) S. Kracauer op. cit., S. 185.

277) W. Russel, op. cit., S. 107.

278) J. C. Chenu, op. cit., S. 326.

279) Zitiert in: Karl Marx Das Frankreich Bonapartes des Kleinen, MEW 11, S. 598.

280) C. Perrier, L'Art français au Salon de 1857, Paris 1857, S. 65.

281) Z.Astruc, Le Salon de 1863, Grand Salon d'Honneur, S. 1.

282) A. Houssaye, Salon de 1859, in: Le Monde illustré, 28.5.1859, S. 346.

283) Cantaloube, Lettre sur les exposition et le Salon de 1861, Paris 1861, S. 57.

284) G. Sprigath, Paul Baudrys "Charlotte Corday" im Pariser Salon von 1861, in: Städeljahrbuch, N.F., Bd. 5, 1975, S. 221.

285) Vgl. A. Plessis, op.cit., S. 176f. und P. Guiral, L'Histoire générale de la Presse, Bd. 2, S. 249ff.

286) Vgl. L. Vingtain, De la liberté de la presse, avec un appendice des avertissements, suspensions, suppressions encourus par la presse quotidienne ou périodique depuis 1848 jusqu'à nos jours, Paris 1860. Das am 22. Januar 1852 geschaffene Polizeiministerium wurde am 10. Juni 1853 aufgehoben. Die Befugnisse gingen an den Innenminister über. Während dieser Zeit erließ De Maupas allein zweiundzwanzig Verwarnungen. Vom 10. Juni 1853 bis zum 20. Juli 1854, während welcher Zeit Persigny zum erstenmal Innenminister war, wurden zweiunddreißig Verwarnungen erteilt. Sein Nachfolger Billault erließ siebenundfünfzig!

287) S. Kracauer, op.cit., S. 136

288) Vgl. P. Cordonnier-Détrie, De Bonaparte à Napoléon III, Images et documents historiques, Le Mans 1953, S. 48.

289) M. de Maupas, Mémoires sur le Second Empire, Paris 1885, S. 26f.

290) Vgl. P. Guiral, op.cit., S. 254ff.

291) Vgl. ders., S. 259 und A. Dansette, op.cit., S. 111.

292) Yvons "Prise de Malakoff" ist in "Le Monde illustré", 21.11.1857, nach einer Zeichnung von Gustave Janet und von William Meason gestochen, erhalten. Das Bild wurde außerdem 1857 von Ferdinand Lefman radiert und von Louis Emmanuel Soulange-Teissier lithographiert. Von Pils wurden folgende Bilder gestochen: "Le Passage de l'Alma" in "L'Illustration", Bd. 38, S. 280-81; "Défilé des zouaves dans la tranchée" in "Le Monde illustré", 21.5.1859, S. 325; Barrias' "Débarquement de l'armée à Old-Fort" ist in "Le Monde illustré", 28.5.1859, S. 344-45, erhalten. "Le Salut d'adieu" von H. Bellangé wurde im Monde illustré, 7.5.1859, S. 289, abgebildet.

293) Vgl. Curiame, La gravure sur bois de la Prise de Malakoff, in: Le Monde illustré, 28.11.1857, S. 11.

294) Méry, La Prise de Malakoff, in: Le Monde illustré, 21.11.1857, S. 11.

295) C. de Laborde, op.cit., S. 44f.

296) Archives Nationales, F. 70/299, Erlaß vom 4.2.1858. Siehe Dokumentation, Nr. 8.

297) Über den Krimkrieg wurden hunderte von Flugblättern und Heften gedruckt. Eine Sammlung dieser Dokumente befindet sich in der Bibliothèque nationale in Paris: Recueil des affiches officielles de la guerre d'Orient classées par ordre chronologique, und Recueil des pièces relatives à la guerre d'Orient et destinées au colportage, classées par ordre chronologique. Für das Jahr 1854 sind es allein 207 Stücke!

298) J. Mistler u. F. Blaudez: Epinal et l'imagerie populaire, Paris 1961, S. 122.

299) Vgl. L. Ferrand, Imagerie populaire, in: L'Oeil, 1962, Bd. 96, S. 55. "Lorsqu'à l'époque du Second Empire, les imagiers industriels font intervenir des artistes formés par les maîtres officiels du dessin, loin de sauver l'imagerie en lui apportant le trait savant et les facilités de la xylographie, ils lui font perdre son caractère réel et la mènent à sa fin.

300) R. Perrout, Les images d'Epinal, Paris 1914, S. 109.

301) Ebenda, S. 102.

302) R. Perrout, Les images d'Epinal, Paris 1914, S. 105.

303) Ebenda, S. 106.

304) Vgl. R. Saulnier, Le Second Empire..., in: Je sais tout, 15.3.1914, S. 322.

305) Zitiert in: Eugène Heiser, Peintre de bataille et portraitiste Adolphe Yvon, Sarreguemines 1976, S. 29.

306) Henry Jouin, Adolphe Yvon, in: L'Artiste, 1893, Bd. 2, S. 193.

307) Archives nationales, F 21/72.

308) Vgl. Firmin de Croze, Nos zouaves en Crimée, Limoges, o.J.; Léon Guérin, Histoire de la dernière guerre de Russie 1853-1856 dans la Mer Noire et la Mer d'Azov..., Paris 1858; Louis Noir, Histoire des guerres de montemps, Campagne de Crimée, Paris 1869; Général Charles-Antoine Thoumas, Mes souvenirs de Crimée, 1854-1856, Paris 1892.

309) Woestyn, Guerre d'Orient, Les victoires et conquêtes des armées alliées, Paris 1856, Titelseite.

310) Zum Beispiel: "Laurette, ou le Cachet rouge" (1838) "La Veillée de Vincennes" (1838), "La Canne de jonc" (1838).

311) A. Camus, Les Ecrivains militaires modernes, in: Le Spectateur militaire, Bd. 47, 1864, S. 393.

312) Ebenda, S. 241.

313) Ebenda, S. 236.

314) Ebenda, S. 238.

315) Paul de Molènes: Paris 1821-1862 Limoges. In diesen Jahren wurden folgende Bücher von ihm publiziert: "Histoires sentimentales et militaires", Paris 1855; "Histoires intimes", Paris 1860; "Les Commentaires d'un soldat",Paris 1866.

316) P. de Molènes, Voyages et pensées militaires, Paris 1885, S. 54.

317) Die meisten Militärmaler erhielten im Second Empire eine hohe Auszeichnung: fast alle erhielten eine Medaille, die Hälfte von ihnen wurde in die Ehrenlegion aufgenommen. Pils bekam 1855 eine Medaille zweiter Klasse; im gleichen Jahr 1857 sowohl eine Medaille erster Klasse, wie den Orden der Ehrenlegion, 1861 die große Ehrenmedaille. Yvon, der schon 1854 zum Ritter der Ehrenlegion ernannt wurde, bekam 1855 eine Medaille zweiter Klasse und 1857 die Ehrenmedaille. Rigo erhielt ebenfalls fast jedes Jahr eine Medaille, Rivoulon und Sorieul wurden zweimal mit einer Medaille dritter Klasse belohnt.

318) A. Tabarant, op.cit., S. 277.

319) De Calonne, Expositions des Beaux-Arts de 1857, Paris 1857, S. 596.

320) A. Houssaye, Salon de 1861, in: L'Artiste, 1861, Bd. 11, S. 196. Houssaye bringt sogar die regelmäßig wiederkehrenden Salons und ihre Militärbilder in Zusammenhang mit den auch wie Zyklen wiederkehrenden Feldzüge: "Un Salon qui s'ouvre, c'est une campagne qui commence, campagne pacifique sans doute et qu'on aime mieux voir revenir tous les deux ans, au printemps, que les autres campagnes où brille l'acier, et où brûle le salpêtre... et qui choisissent pour leur retour la même époque de l'année." (ebenda, S. 217).

321) H. Jouin, Adolphe Yvon, in: L'Artiste, 1893, II, S. 187f.

322) W. Benjamin, Das Kunstwerk..., Frankfurt 1968, S. 38.

323) Du Pays, Tableaux de batailles (Salon de 1859), in: L'Illustration, 1859, S. 414.

324) C. Perrier, L'Art français au Salon de 1857, Paris 1857, S. 64.

325) P. Mantz, Salon de 1857, in: Revue française, Bd. 9, 1857, S. 559.

326) C. Baudelaire, Salon de 1859, in: Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres oeuvres critiques, hrsg. v. Henri Lemaitre, Paris 1962, S. 349.

327) T. Gautier, Abécédaire du Salon de 1861, Paris 1861, S. 371.

328) C. Perrier, op.cit., 1857, S. 69.

329) La Gavinie, Salon de 1857, in: La Lumière, 18.7.1857, S. 115.

330) T. Gautier, op.cit., 1861, S. 74.

331) J. Doucet, Promenades au Salon de 1857, in: Le Monde illustré, 11.7.1857, S. 6.

332) H. Delaborde, Mélanges sur l'art contemporain, Le Salon de 1861, Paris 1866, S. 874.

333) C. Perrier, op.cit., 1857, S. 61.

334) Vgl. Champfleury, Le Réalisme, Textes choisis et présentés par G. et J. Lacambre, Paris 1973, S. 18f., Anm. 5.

335) G. Sprigath, Paul Baudrys "Charlotte Corday" im Pariser Salon von 1861, in: Städel-Jahrbuch, N.F., Bd. 5, 1975, S. 203.

336) E. Perrin, Le Salon de 1861, in: Revue européenne, Bd. 15, S. 365f.

337) L. Auvray, Le Salon de 1861, in: Revue artistique et littéraire, Paris 1861, S. 21.

338) L. Lagrange, Le Salon de 1861, in: GBA, Bd. 10, S. 322.

339) F. Beslay, Causeries à deux sur le salon de 1857, Senlis 1857, S. 54.

340) E. About, Nos artistes au Salon de 1857, Paris 1858, S. 337.

341) G. Planche, Salon de 1857, La Peinture, in: Revue des Deux Mondes, 1857, S. 390.

342) E. About, op.cit., S. 341. Am Schärfsten kritisiert About das Bild von Gustave Doré: "L'exécution de sa bataille d'Inkermann est non seulement mauvaise, mais coupable. Il n'est pas permis de déguiser en singes les premiers soldats de l'Europe, de casser plus de bras à coup de pinceau que les Russes n'en ont cassé à coup de fusil, de semer les hommes comme des honchets sur un champ de bataille, et de noyer la gloire de nos armes dans une purée de toutes couleurs." S. 343.

343) Cantaloube, Lettre sur les expositions et le Salon de 1861, Paris 1861, S. 58.

344) Dumesnil, Le Salon de 1859, Paris 1859, S. 149.

345) Cantaloube, op.cit. S. 57.

346) Vgl. V. Fournel, Mélanges, Salon de 1857, Paris 1857, S. 538; ders., Le Salon de 1859, in: Le Correspondant Bd. 47, S. 150f.; De Belloy, Le Salon de 1859, in: L'Artiste, 17.4.1859, S. 242; Laurent-Pichat, Le Salon de 1861, Lyon 1861, S. 2.

347) Vgl. Jourdan, Salon de 1859, Paris 1859, S. 108; Perrin, Salon de 1861, in: Revue européenne, Paris 1861, S. 368.

348) C. Baudelaire, op.cit., S. 350f.

349) Das Bild "Fourrageurs" von Tabar war zwar kein Auftrag der Regierung, seine Beschreibung durch den Kunstkritiker Chesneau soll hier jedoch eine Vorstellung von seinem Inhalt geben: "Dans son tableau' Les Fourrageurs', il nous montre, rendu momentanément à ses anciennes occupations rustiques, un bataillon d'infanterie. Dans une immense plaine verdoyante, ces braves troupiers ont mis bas les armes, le sac et la capote; en bras de chemise ils fauchent les hautes herbes, les cerclent en bottes et les entassent dans de grands chariots. Sur la crête des collines, l'ennemi se rapproche, car au premier plan voici le clairon qui, sur les ordres du capitaine, sonne le ralliement."
Ernest Chesneau, Libre Étude sur l'art contemporain, Salon de 1859, in: Revue des races latines, Bd. 14, S. 143f.

350) Dauban, Le Salon de 1861, in: Journal de l'instruction publique, Paris 1861, S. 14.

351) A. Dumas, L'Art et les artistes contemporains au Salon de 1859, Paris 1859, S. 59.

352) Vgl. F. Beslay, op.cit., S. 54; Loudun, op.cit., S. 18; Fournel, op.cit., 1859, S. 151; Auvray, Exposition des Beaux-Arts, Salon de 1859, Paris 1859, S. 15f.; Lepinois, L'Art dans la rue et au Salon, Paris 1859, S. 169; E. Cadol, Revue du Salon, in: L'Univers illustré, 7.5.1859, S. 182.

353) Vgl. Dauban, Le Salon de 1863, Paris 1863, S. 16; M. Du Camp, Salon de 1863, Paris 1863, S. 22; L. Enault, Le Salon de 1863, Paris 1863, S. 212; Lafenestre, La peinture au salon de 1863, Paris 1863, S. 597; Legrand, Le Salon de 1863, S. 339.

354) C. Vignon, Le Salon de 1863, Paris 1863, S. 374.

355) L. Enault, op.cit., S. 212.

356) S. Kracauer, op.cit., S. 195.

357) R. Girardet, op.cit., S. 174.

358) A. Alexandre, op.cit., S. 326. Der Autor widmet übrigens sein Buch dem Militärmaler Edouard Detaille.

359) J. Hermand, Der Lebende Leichnam, Gedanken zur Neubewertung der sogenannten "Salonmalerei", in: Kritische Berichte, 5/6, 1974, S. 115.

BILDERKATALOG

Der Katalog ist alphabetisch geordnet nach den Namen der Künstler, deren Bilder zwischen 1855 und 1861 auf dem Salon ausgestellt waren.
Auf einige biographische Angaben zu dem jeweiligen Künstler folgt eine Aufstellung seiner Gemälde in chronologischer Reihenfolge ihres Ausstellungsdatums, das hier anstelle des Entstehungsdatums genannt wird. Die Maße der Bilder sind jeweils in Metern angegeben. Die Rechtschreibung der historischen Notizen ist unregelmäßig und nur dann verbessert, wenn sie das Verständnis erschwert.

APPERT, Eugène

Geb. am 28.12.1814 in Angers, gest. am 8.3.1867 in Cannes. Schüler von Ingres. Malte vorwiegend Bildnisse und Genreszenen.
Wurde 1859 zum Ritter der Ehrenlegion ernannt.

Les Soeurs de la charité secourant des blessés.
Abb. 84
Salon von 1855.
Öl auf Leinwand, H. 2,90 x B. 3,88
Versailles, Musée National.
Keine historische Notiz.
Literatur: Explication des ouvrages, 1855, Nr. 2455 - Gautier, 1855, S. 24. - Soulié, 1881, Nr. 1961.

BARRIAS, Felix Joseph

Geb. am 13.9.1822 in Paris, gest. am 25.1.1907 ebenda. Sohn des Miniatur- und Porzellanmalers Barrias d.Ä. Schüler von Cogniet an der Ecole des Beaux-Arts. Grand Prix von Rom im Jahre 1844. Debütierte im Salon von 1840 mit Bildnissen und stellte bis 1904 fast alljährlich aus. Hat sich als Wandmaler während der Jahre 1860-1875 hervorgetan.
Erhielt 1847 eine Medaille dritter Klasse, 1851 eine erster und 1855 eine zweiter Klasse.

Débarquement de l'armée française à Old-Port (Crimée) - 14 septembre 1854.
Abb. 85
Salon von 1859.
Öl auf Leinwand, H. 4,80 x B. 6,00
Versailles, Musée National.
Historische Notiz:

"A huit heures trente minutes, le pavillon français flotte sur la terre de Crimée, placé par les mains du général Canrobert. Presque aussitôt, on voit se dresser les guidons indicateurs sur les emplacements où doivent se former les tois divisions, rouges pour la 1re, blancs pour la 2e, bleus pour la 3e. Comme répondant à ce signal, les chalands, les chaloupes, les canots-tambours, les canots ordinaires, remplis de soldats, couvrent la mer et s'avancent vers la plage. Toutes le troupes arrivent en masse et se

forment au cri de: vive l'Empereur... A dix heures, les troupes anglaises avaient également pris terre. A deux heures, le maréchal Saint-Arnaud, accompagné de son état-major, quitte le vaisseau-amiral et descend sur la plage. Il monte aussitôt à cheval. A la vue du commandant en chef, les hourras éclatent de toutes parts, les képis des officiers, les armes des soldats s'agitent en l'air, le visage du maréchal rayonne, ses yeux s'humectent de larmes, il salue le drapeau de la France, il remercie Dieu."

(Aus: Baron de Bazancourt, L'Expédition de Crimée)

Literatur: Explication des ouvrages, 1859, Nr. 143. - Auvray, 1859, S. 16. - De Belloy, 1859, S. 242f. - Dumas, 1859, S. 142. - Dumesnil, 1859, S. 151. - Duvivier, 1859, S. 7. - Gautier, 25.6.1859. - A. Houssaye, 28.5.1859, S. 346. - Lepinois, 1859, S. 166f. - Saint-Victor, 18.6.1859. - Stevens, 1859, S. 99. - Nieuwerkerke, 1868, S. 151. - Soulié, 1881, Nr. 1955.

BELLANGÉ, Hippolyte

Geb. am 17.1.1800 in Paris, gest. am 10.4.1866 ebenda. Schüler von Gros, in dessen Atelier er Charlet kennenlernte. Trat 1818 in die Académie des Beaux-Arts ein. Stellte seit 1822 im Salon aus. Zunächst durch seine Lithographien bekannt, seit dem Beginn der 30er Jahre auch als Maler, besonders durch sein Gemälde "Napoleon von der Insel Elba zurückkehrend " (1834). Erlangte große Volkstümlichkeit als Maler des napoleonischen Waffenruhms. Hinterließ außer zahlreichen Gemälden etwa 600 Lithographien, Aquarelle, Sepiazeichnungen und Pastelle.

Bellangé war 1837-1854 Konservator am Museum zu Rouen. Er erhielt 1824 und 1855 eine Medaille zweiter Klasse und wurde 1834 zum Ritter und 1861 zum Offizier der Ehrenlegion ernannt.

Bataille de l'Alma - 20 septembre 1854.

Abb. 17

Salon von 1855.

Öl auf Leinwand, H. 2,00 x B. 3,48

La Flèche, Prythanée militaire.

Historische Notiz:

"Attaque du centre. - Le canon du général Bosquet annonçant que sa division vient de tourner la gauche des Russes en escaladant les hauteurs qui bordent la mer, le maréchal Leroy de Saint-Arnaud fait attaquer la position du télégraphe, centre des Russes, par les divisions Napoléon et Canrobert, soutenues par la division Forey.
Pendant ce temps, les divisions anglaises attaquaient la droite des Russes."

Literatur: Explication des ouvrages, 1855, Nr. 2504. - Delécluze, 1855, S. 234. - Gautier, 1855, S. 25f. - Loudun, 1855, S. 128. - Perrier, 1855, S. 117. - Perrier, 1857, S. 73. - Nieuwerkerke, 1868, S. 149. - Adeline, 1880, S. 30. - Soulié, 1881, Nr. 1956.

Salut d'adieu.

Abb. 26

Salon von 1859.

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt.

Aufenthaltsort unbekannt.

Keine historische Notiz.

Literatur: Explication des ouvrages, 1859, Nr. 199. - Auvray, 1859, S. 23. - Dumesnil, 1859, S. 152f. - Fournel, 1859, S. 151. - Gautier, 25.6.1859. - A. Houssaye, 28.5.1859, S. 346. - Lepinois, 1859, S. 173. - Saint-Victor, 18.6.1859. - Fournel, 1884, S. 217f.

CHARPENTIER, Louis Eugène

Geb. am 1.6.1811 in Paris, gest. am 16.2.1890 ebenda.

Schüler von Gérard und L. Cogniet.

Beschickte seit 1831 regelmäßig den Salon.

Malte vorwiegend historische und militärische Genreszenen.

Erhielt 1841 und 1857 eine Medaille dritter Klasse.

Bataille de la Tchernaïa - Crimée.

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand? Maße unbekannt.

Aufenthaltsort unbekannt.

Historische Notiz:

"Les deux premières divisions russes du corps du général Read ont passé et repassé deux fois le pont de Traktir,

repoussées difinitivement par les divisions françaises Herbillon et Faucheux. La troisième division russe (général Martinoff) s'avance, soutenue par trente-deux pièces de canon, pour passer la Tchernaïa a gué, et rallier les deux divisions battues. En ce moment, le colonel d'artillerie Forgeot amène les deux batteries à cheval Chéguillaume du quatorzième régiment, et Laffaille du régiment à cheval de la garde impériale. Conduites par le commandant Gagneur, ces deux batteries arrêtent court la division russe dont la déroute détermine, malgré les efforts du prince Gortschakoff, la retraite générale de l'armée russe."

Literatur: Explication des ouvrages, 1857, Nr. 49. - Planche, 1857, S. 389. - Meyer, 1867, S. 652.

COUVERCHEL, Alfred

Geb. am 27.1.1834 in Marseille-le-Petit (Oise), gest. am 1.9.1867 in Croissy (Seine et Oise).

Schüler der Pariser Ecole des Beaux-Arts unter Horace Vernet und Picot.

Beschickte seit 1857 den Salon, meist mit orientalischen Genreszenen und Militärbildern.

Combat de Kanghil - 29 septembre 1855.

Abb. 20.

Salon von 1859.

Öl auf Leinwand, H. 1,53 x B. 3,00

Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"Eupatoria était occupée, comme base d'opérations secondaires, sur le flanc de la ligne de retraite des Russes; mais bloquée par une force supérieure à sa garnison, elle était observée par des lignes de vedettes et des postes qui s'approchaient jusqu'à 4 et 500 mètres de ses ouvrages. Le général d'Allonville, qui y commandait les forces coalisées, voulut se débarrasser de cette surveillance incommode, et le 29 septembre il fit sortir trois colonnes destinées à refouler les avant-postes russes dans la direction de Symphéropol et de Pérekop. La colonne du centre, commandée par lui-même, se composait de 12 escadrons français des 4e hussards, de 6e et 7e dragons, d'une batterie d'artillerie à cheval et de 4 bataillons égyptiens. Elle traversa sur la chaussée les grands lacs qui couvrent Eupatoria au nord et se dirigea vers le nord-est dans la direction du cantonnement occupé par la division du général Kortt. A 8 heures du matin,

elle trouva en présence de 16 escadrons, dont 8 se retiraient directement devant elle et 8 tendaient à lui couper, sur la droite, la ligne de retraite vers Eupatoria. A 10 heures du matin le muchir Ahmet avant débouché d'Oruz avec sa colonne, les 8 escadrons opposés à notre gauche le retirèrent précipitamment vers le nord. Le général d'Allonville put alors menacer la retraite des 8 qui cherchaient à tourner sa droite. Il fit monter à cheval en silence ses 12 escadrons et les dirigea, en les défilant par quelques légères inflexions de terrain vers l'est. L'ennemi, prévenu par les Cosaques, tente d'échapper à cette attaque; mais à 11 heures les deux têtes de colonne ce trouvant rapprochées à quelques centaines de mètres, les Russes s'étant formé en bataille sur notre flanc droit sous la protection de leur batterie d'artillerie à cheval, le général d'Allonville fit charger de front le 4e hussards, conduit par le général de La Martière, sous la direction du général Walsin Esthérazy, et opposa vers la droite, au mouvement oblique de l'ennemi, le 6e dragons, commandé par le colonel Ressayre. Il conserva en réserve le 7e dragons, sous les ordres du général Champéron et du colonel Duhesme. Il en résulta un double choc; à gauche le 4e hussards culbuta les escadrons qui lui étaient opposés et leur enleva 6 pièces de canons dont il avait essuyé le feu, 6 caissons et une forge, mais là dût s'arrêter leur élan, parce que le succès même avait porté le désordre dans leurs rangs; à droite le 6e dragons rompit la gauche de la ligne ennemie et la poursuivit pendant deux heures, ramassant des prisonniers, étant soutenu par le 7e dragons que le général avait maintenu en ordre pour servir de réserve et de ralliement à sa division. A midi et demi la poursuite avait cessé. Les troupes françaises se rallient autour de Kanghil, ayant détruit huit escadrons, pris leur artillerie et n'ayant perdu que soixante et quelques hommes."

Literatur: Explication des ouvrages, 1859, Nr. 725. - Auvray, 1859, S. 32. - Gabrielis, 7.5.1859. - A. Houssaye, 28.5.1859, S. 346. - Lepinois, 1859, S. 173. - Du Pays, 1859, S. 414. - Nieuwerkerke, 1868, S. 152. - Soulié, 1881, Nr. 6 666. - Angrand, 1968, S. 325.

DORÉ, Gustave Paul

Geb. am 6.1.1832 in Straßburg, gest. am 23.1.1883 in Paris. Kam 1843 nach Bourg-en-Bresse für eine Ausbildung als Hochbauingenieur und gab als Dreizehnjähriger Lithographien heraus. Zeichnete schon als Fünfzehnjähriger für das "Journal pour Rire". 1854 machten ihn die Illustrationen zum "Gargantua" berühmt.
Illustrierte die Bibel, die "Göttliche Komödie", den "Don Quijote", Balzacs "Tolldreiste Geschichten" und Eugène Sues' "Der ewige Jude". 1868 erste Reise nach London, wo man ihn durch die Gründung einer Doré Gallery ehrte.

Bataille d'Inkermann - 5 novembre 1854.

Abb. 81

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 4,80 x B. 5,00

Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"Ce n'est point une bataille où la stratégie militaire peut agir, où le coup d'oeil exercé du chef peut concevoir une habile manoeuvre qui change la face des choses et ramène la victoire flottante entre les deux partis. L'élan, la force, le courage, sont les maitres de la situation. C'est un assaut terrible, multiple, infini, qui, semblable au flot sur la grève, se retire et revient toujours. Le plateau sur lequel se livre le combat est étroit, resserré, inégal, entouré d'ondulations infinies du sol qui révèlent à tout instant de nouveaux ennemis marchant en colonnes épaisses. Cette mêlée, qui dura plus de sept heures, défie toutes les descriptions et toutes les analyses. Actes d'héroisme, terribles combats corps à corps, ralliements découragés, attaques désespérées dans les ravins, dans les broussailles; voilà Inkermann!"

(Aus: Baron de Bazancourt, L'Expédition de Crimée.)

Literatur: About, 1857, S. 343 ff. - Auvray, 1857, S. 41. - De Beslay, 1857, S. 52f. - Perrier, 1857, S. 57 ff. - H. Houssaye, 1876, S. 873. - Soulié, 1881, Nr. 1959.

DURAND-BRAGER, Jean Baptiste Henri

Geb. am 12.5.1814 in Dol (Ille-et-Villaine), gest. am 25.4.1879 in Paris.

Wurde nach langen Seereisen Schüler von Eugène Isabey. Debütierte 1840 im Salon und war bis 1869 öfters dort vertreten. Nahm 1840 an der Expedition zur Heimführung der Gebeine Napoleons I. teil und publizierte darüber ein Werk mit Text und Bildern. Unternahm Reisen durch Europa, nach Algier, Senegal, Brasilien und auf die Krim.

Panorama des attaques de gauche, pris de l'observatoire du maréchal Canrobert.

Abb. 1

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 0,56 x B. 2,70

Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"Il y avait constamment sur ce point un officier d'état-major chargé de surveiller les mouvements de la place et d'en rendre compte au général en chef, Les factionnaires empêchaient d'arriver au poste de cet officier, pour ne pas y attirer le feu de l'ennemi.
C'était un des points où l'on pouvait le mieux apercevoir l'ensemble des attaques. A l'extrême gauche, le bastion de la Quarantaine se voyait par le bastion central, un peu sur son avant, puis le ravin de la Ville et le bastion du Mât. En avant des deux premiers, les plis du terrain permettent d'apercevoir les batteries 1, 2, 3, 4, 5, 6, établies dans les premiers jours d'octobre. Puis, en descendant le ravin de la Ville, les batteries 7 et 8 échelonnées devant celles-ci; les batteries 16, 17, 18 et 19, ces deux dernières formant une même batterie angulaire, et enfin la batterie 20, de ce côté-ci du ravin de la Ville. En premier plan, la batterie 9, puis en face, le bastion du Mât, les batteries 10, 11, 23, 26, 36, 15 et 24 bis, ainsi que les entonnoirs. Les autres batteries sont masquées par les terrains. Au centre du tableau, le ravin du Sud ou de l'Arsenal, le petit Mamelon-Vert, la batterie 6 des Anglais, autrement appelée batterie du Ravin, la batterie française de mortiers 25, et plus loin, dans le fond de la baie, les batteries russes du fond du port et du Zouave.
Sur le mamelon occupé par la ville, on distingue parfaitement les batteries de la Pointe, celles dites circulaires et la batterie du Théâtre.

A droite de la baie, le fort Paul, ainsi que les casernes et les batteries des casernes en face les batteries anglaises 11, 7 et 9, puis le faubourg de Karabel-naïa, le Grand-Redan; vis-à-vis, les ouvrages des Carrières et la batterie 10 des Anglais; puis enfin les grandes attaques de gauche anglaises et Malakoff. A l'extrémité du tableau, le versant du Mamelon-Vert.
De l'autre côté de la rade, en allant de gauche à droite du tableau, la pointe de la Kutcha; immédiatement au-dessus du fort Constantin, les batteries Chappe et du Télégraphe, puis le fort du Nord, les forts Michel, Catherine, la batterie des Poules, et, enfin, la quantité incroyable de batteries diverses armées par les Russes."

Panorama des attaques de gauche: vue prise de l'extrême gauche des attaques.

Abb. 2.

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 0,56 x B. 2,70

Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"Il a fallu, pour rendre ce panorama possible, que la vue soit prise à vol d'oiseau jusqu'au plateau occupé par nos attaques, en laissant celle de la ville telle qu'elle était, vue de la gauche de la batterie n° 1; car, sans cette précaution, le mamelon accupé par les batteries 1, 2, 3, 4, 5, 6, masquerait complétement le bastion central et une partie de celui du Mât.
A gauche, sur la même ligne perspective, le fort Génois, le Lazaret et la baie de la Quarantaine, le fort de la Quarantaine, celui de Constantin; de l'autre côté de la Rade, les batteries Chappe et du Télégraphe, et à l'horizon l'embouchure de Belbec.
Le premier bastion à gauche est celui de la quarantaine, qui se relie au fort du même nom par une ligne de batteries; vient ensuite le mur crénelé, qui se relie lui-même au bastion central. Ce mur crénelé forme deux espèces de bastions irréguliers dont les courtines avaient des poternes; la plus rapprochée du côté du bastion central était couverte par une forte batterie en terre, que les Russes appelaient lunette Boutakoff. Le cimetière se trouvait en face de ces ouvrages; une ondulation assez forte du terrain le séparait du mur crénelé.
En face le bastion central et ses deux lunettes, se trouvent nos batteries 1 à 6 et, en descendant vers le bastion du Mât, les batteries 7 et 8.
On apercoit Malakoff par-dessus le bastion du Mât, et le ravin de la Ville, qui se distingue facilement entre celui-ci et le bastion central.
Vis-à-vis le bastion du Mât, en allant de gauche à droite, et sur plusieurs lignes les batteries 9, 15, 22, 24, 29, 10, 11, 16 et 23.

Sur l'avant du bastion du Mât, on distingue le saillant du Grand-Redan, au-dessus, le Mamelon-Vert, et sur la droite les feux de quelques-unes des attaques anglaises.
Sur le premier plan du tableau se trouve le grand ravin des Boulets, qui va aboutir à la baie de la Quarantaine, et de l'autre côté de ce ravin, à la droite du tableau, la maison du Clocheton, d'où partent les travaux de siège et, un peu plus à gauche, la maison des Carrières."

Vue de Kamiesch, prise du fond du port.

Abb. 5.

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 0,98 x B. 1,72

Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"Kamiesch, au moment de l'occupation par l'armée française, n'offrait à l'oeil que trois fermes entourées de plantations et de vignes. Deux petits villages tartares et un camp russe occupaient, à droite et à gauche, les hauteurs d'où le panorama est pris.
Le premier plan est occupé par la ville marchande. Toutes les constructions à la droite de l'entrée de la baie appartenaient à l'armée.
Magasins de toutes sortes, écuries, établissements de l'artillerie et du génie, du train, barraques de l'intendance, des postes, de la direction du port, ambulances de depôts et d'évacuation, barraques de la garde et des troupes qui débarquaient, etc., etc.
La baie de Kamiesch a contenu à la fois plus de huit cents bâtiments de guerre ou de commerce; elle a été d'une utilité immense.
Toute cette ville improvisée a disparu depuis la levée du siège."

Panorama de Sébastopol, vue prise de la mer.

Abb. 6

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 0,98 x B. 1,73

Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"C'est peut-être le point d'où l'ensemble des attaques se comprend le mieux.

A gauche du spectateur, le fort Constantin, les batteries Chappe, du Télégraphe et le fort du Nord; la ligne courbe intérieure suivie par la baie empêche de voir les forts Catherine, Michel, etc., etc.
Dans le fond du port, la batterie du Phare et l'embouchure de la Tchernaïa.
A droite de l'embouchure de la Tchernaïa, les hauteurs d'Inkermann, puis les feux des Ouvrages-Blancs, séparés de Malakoff par le ravin du Carénage.
Sur le premier point culminant, à gauche du fort Malakoff, se trouve le Petit-Redan, puis la Coutine qui relie ees deux ouvrages.
Au delà de Malakoff, le Mamelon-Vert; à droite, le Grand-Redan, masqué en partie par les grandes casernes et le mamelon occupé par la ville.
Au pied du plateau de Malakoff se trouve le fort Paul, et un peu plus sur le premier plan, le fort Nicolas, qui couvre la partie nord de la ville.
L'entrée de la baie du Sud est entre ces deux forts.
Après le fort Nicolas, la baie de l'Artillerie, les ouvrages dits de l'Artillerie, le fort Alexandre et celui de la Quarantaine.
En remontant de ce dernier et suivant la ligne des deux contre-batteries de la Quarantaine, on arrive au sommet du plateau sur lequel se trouvent les bastions de la Quarantaine, Central et du Mât, les uns par les autres.
On n'aperçoit même que la pente intérieure du dernier, que couronnent les batteries des Jardins . Les lignes indiquées par les feux en dehors de la place sont celles de nos attaques, en arrière desquelles se trouvent les camps et les diverses ramifications des ravins.
Sur l'arrière plan, les vallées de Balaklava et de Baïdar se trouvent indiquées par les divers plans de montagnes. Tout à fait à l'horizon, le cap Aïa."

Le Fort Génois.

Abb. 16.

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 0,56 x B. 0,90

Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"Anciennes fortifications génoises occupées, dès le commencement du siège, par une batterie de la marine française commandée par le capitaine de vaisseau Penhoal, que l'on fut obligé d'abandonner, car elle était accablée par le feu ennemi. Un peu en arrière,

et masquée par le mamelon, se trouvait la chapelle Saint-Wladimir. Ce point servit d'avant-poste jusqu'à la prise du Lazaret. Les maisons qui sont situées au fond de la petite baie étaient occupées par un abattoir et une fonderie de suif incendiés par les Russes en se retirant."

Le Lazaret.

Abb. 7

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 0,55 x B. 0,98

Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"Au mois de janvier 1855, il ne restait déjà plus que les ruines de ces vastes bâtiments, que les Russes n'avaient pas eu le temps d'incendier avant leur retraite fut précipitée. Les débris servirent en partie à faire les revêtements de nos tranchées de ce côté."

Fond de la baie du Lazaret et bastion de la Quarantaine.

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 0,56 x B. 0,88

Paris, Élysée-Palast.

Historische Notiz:

"Les tranchées partant du fort Génois se reliaient sur ce point à celles descendant des hauteurs de la Maison brûlée. Longtemps encore les Russes occupèrent l'autre côté de la baie, où la grotte et les accidents de terrain leur permettaient de faire un feu de tirailleurs continuel sur nos travailleurs."

Bastion de la Quarantaine.

Abb. 8

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 0,64 x B. 1,19

Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"Saillant de l'extrême droite des fortifications de Sébastopol, ce bastion était revêtu en pierres sèches. Sa face droite était défendue par un petit

flanc percé de deux embrasures casematées, et entre ce flanc et celui du bastion se trouvait une Courtine crénelée, avec poterne."

Le grand Cimetière.

Abb. 9.

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 0,56 x B. 0,88

Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"Le vallon dans lequel se trouvait le cimetière, est séparé du ravin qui longe le mur crénelé de la ville par une croupe sur laquelle se trouvaient les embuscades russes enlevées dans le mois d'avril et le 23 mai 1855."

Maison des Carrières.

Abb. 10.

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 0,55 x B. 0,90

Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"Elle servit d'abord d'ambulance de tranchées; mais trop exposée au feu de l'ennemi, on fut obligé de l'évacuer; elle fut convertie en poste militaire. En arrière, se trouvait une grande poudrière. Les gardes de tranchée défilaient sur ce point pour se rendre à leurs postes, mais quelquefois le feu de l'ennemi était tellement violent qu'il était presque impossible d'y passer. Cette vue, prise à vol d'oiseau, permet d'apercevoir la maison du 39e, où était l'armurier de tranchée, la redoute du 39e, l'observatoire de la gauche, la maison des chasseurs et le fort Génois. Le fameux ravin des Boulets et de la Quarantaine sépare ces positions de la maison des Carrières."

Bastion central.

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 0,72 c B. 1,29

Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"Cet ouvrage important dans la défense de la place occupait l'extrémité d'un plateau, dont un de versants s'étendait en avant du mur crénelé du

bastion de la Quarantaine et des contre-batteries jusqu'au fond de la baie de la Quarantaine; l'autre versant formait la berge gauche du ravin de la Ville.
Le bastion central était flanqué de deux lunettes, la lunette Schwartz, à droite du tableau, et la lunette de droite du bastion central à gauche.
Une forte tour casematée et crénelée, avec diverses constructions, en occupait le centre au commencement du siège, mais elle fut promptement détruite par nos batteries. Sur ses ruines, les assiégés avaient élevé une forte embuscade dont les feux plongeants gênaient nos tirailleurs.
C'est en avant de la face gauche de ce bastion, que les Russes avaient construit les fameux ouvrages dits du 2 mai, nuit pendant laquelle ils leur furent enlevés.
Au-dessus du bastion on aperçoit la Maison-Verte et le mamelon de la Ville; à droite du tableau, les grandes casernes, le dôme de l'église de l'hôpital et la croupe de Malakoff."

Lunette de droite du bastion central.

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 0,56 x B. 0,88

Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"C'est à droite de cet ouvrage que fut pratiquée, à la seconde réouverture du feu, une brèche large de plus de 15 mètres d'étendue; mais, en arrière, les Russes avaient élevé une forte redoute dont les batteries dominaient et tiraient par dessus le mur crénelé."

Ravin de la Ville ou de l'Artillerie, vue prise de gauche en dehors, de la batterie 24bis.

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 0,55 x B. 0,88

Paris, Élysée-Palast.

Historische Notiz:

"On aperçoit les deux contre-forts du bastion central à gauche et du bastion du Mât à droite; le fond du ravin était traversé par deux lignes de batteries, et dans les ruines des maisons se trouvaient une assez grande quantité de pièces isolées et mises en batteries par les Russes.
Au fond, la baie de l'Artillerie et l'extrémité gauche du fort Nicolas."

Face droite du bastion du Mât.

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 0,56 x B. 0,88

Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"Cette vue est prise de la partie extrême de nos attaques, en avant des entonnoirs.
Primitivement, les abatis ne formaient qu'une ligne en avant du fossé, mais les projectiles avaient fini par les éparpiller.
Cette face était la seule dont le feu s'étendait sur nos attaques de gauche. La face gauche et la petite contre-batterie de cinq pièces qui était au saillant tirait sur les batteries anglaises et seulement sur trois ou quatre des notres, situées sur le promontoire qui s'avançait entre le ravin des Anglais et la ramification qui longeait ladite face du bastion du Mât.
Elle fait donc plutôt partie des attaques anglaises.
Le bastion du Mât était défendu par un fossé large et profond, sa contrescarpe était revêtue en planches, avec galerie intérieure; son escarpe, sans revêtements, était fortement palissadée; une batterie blindée balayait le fossé. L'intérieur de l'ouvrage était couvert de traverses de toutes espèces, et en arrière se trouvaient les fameuses batteries des Jardins, formant un ouvrage presque aussi important que le bastion du Mât lui-même."

Les entonnoirs, en face le bastion du Mât.

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 0,56 x B. 0,88

Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"Dans la nuit du 15 avril 1855, après l'explosion des mines, deux compagnies d'élite du 39^{e}, les soldats du génie et un détachement de travailleurs se précipitèrent, sous une grêle de boulets, d'obus, de bombes, auxquels se joignait une fusillade terrible, dans les deux espèces de fossés pratiqués par les mines, l'un à droite et l'autre à gauche.
Le matin, on fut obligé de les évacuer; une seule compagnie y resta tout le jour, blottie et exposée à un feu cruel.
Dans la nuit du 21 au 22 seulement, les communications purent être assurées entre les entonnoirs reliés et la troisième parallèle. Pendant ces six jours les Russes ne ralentirent pas leur feu un seul instant et vinrent plusieurs fois se ruer à la baïonnette jusque sur les épaulements."

Ravin des Anglais.

Abb. 11.

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 0,56 x B. 0,88

Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"C'était l'extrême droite des attaques de gauche. La petite batterie, au sommet du mamelon, était armée de quatre pièces de marine, deux mortiers, et d'un ou deux chevalets de fusées; elle était aux Anglais et portait le nº 6. La batterie de mortiers à sa gauche était notre nº 25. Le grotte qui est sur la route servait de poudrière et avait été fermée avec des gabions."

Port du Sud; vue prise en avant de la batterie anglaise du ravin.

Abb. 12.

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 0,56 x B. 0,88

Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"On aperçoit, au centre du tableau, la batterie du ford du port et celle du Zouave; en arrière, l'arsenal, la passerelle de Karabelnaïa et le fort Paul. Dans le commencement du siège, chaque nuit, un vaisseau russe de 74, mouillé de jour à l'abri de la pointe, se mettait en travers, de manière à balayer tout le fond du port; plus tard, notre feu força les Russes à se retirer. A gauche, le mamelon de la Ville, avec ses batteries, puis la croupe du bastion du Mât. A droite, les pentes ou terrasses du plateau sur lequel sont situées les grandes casernes."

Le petit Mamelon-Vert.

Abb. 13.

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 0,56 x B. 0,87

Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"Ce mamelon, relié par une croupe au plateau situé entre le ravin des Anglais et le ravin de Voronzoff, sur lequel se développaient les attaques de gauche

anglaises, fut bien longtemps au pouvoir des tirailleurs russes qui, solidement abrités dans un cimetière qui en occupait le sommet, entretenaient avec nos tirailleurs un feu des plus vifs.
Il fut enlevé par deux compagnies de chasseurs.
Le versant du côté de la ville était couvert, dans sa partie inférieure, par un petit village et des vergers.
De ce côté-ci se trouvaient des constructions variées, et entre autres, la maison dite du Balcon."

"Le Roland" forçant la baie de Strélitzka.

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 0,60 x B. 1,19

Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"Le 6 octobre 1854, l'amiral Bruat ayant été, avec une division d'embarcations et quelques compagnies de débarquement, reconnaître le fort Génois pour y établir une batterie de la marine, la corvette à vapeur le Roland, commandée par le capitaine de vaisseau baron de La Roncière le Noury, entre dans la baie sous une grêle de projectiles, pour soutenir au besoin le mouvement de l'amiral et y prendre position."

Batterie de fusées de Strélitzka, sur le plateau en arrière du fort Génois.

Abb. 14.

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 0,55 x B. 0,56

Versailles, Musée National.

Keine historische Notiz.

Le clocheton.

Abb. 15.

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 0,56 x B. 0,88

Versailles, Musée National.

Historisch Notiz:

"Quartier général de la tranchée; résidence du major de tranchée. C'est de ce point que partent les travaux du siège."

Literatur: Explication des ouvrages, 1857, Nr. 8554-875. - About, 1857, S. 341. - Fournel, 1857, S. 538. - Gautier, 26.4.1857, S. 61 ff. - Loudun, 1857, S. 16. - La Gavinie, 18.7.1859, S. 115. - Perrin, 1859, S. 870. - Nieuwerkerke, 1868, S. 146. - Soulié, 1881, Nr. 1973-1993.

DUVAUX, Jules Antoine

Geb. am 12.1.1818 in Bordeaux, gest. am 6.7.1884 in Paris.
Schüler von Charlet.
Debütierte 1844 im Salon und stellte dort bis 1882 häufig Ölgemälde, Aquarelle und Radierungen aus.
Erhielt 1848 eine Medaille zweiter Klasse.

Assaut de Sébastopol - 8 septembre 1855.

Salon von 1857.
Öl auf Leinwand, H. 1,20 x B. 1,88
Versailles, Musée National.
Keine historische Notiz.
Literatur: Explication des ouvrages, 1857, Nr. 891.
- Loudon, 1857, S. 17. - Perrier, 1857, S. 71.
- Soulié, 1881, Nr. 1972.

FONTAINE, Edme Adolphe

Geb. am 8.5.1814 in Noisy-le-Grand (Seine-et-Oise), gest. nach 1878.
Trat 1838 in die Ecole des Beaux-Arts ein und wurde Schüler von L. Cogniet.
Beschickte von 1845 bis 1878 regelmäßig den Salon mit historischen Genrebildern und Bildnissen.
Erhielt 1852 eine Medaille dritter Klasse.

Attaque de la redoute Selinginsk - Nuit du 22 au 23 février 1855.

Abb. 86.
Salon von 1859.
Öl auf Leinwand, H. 1,42 x B. 1,92
Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"La redoute Selinghinsk (Ouvrages-Blancs), est attaquée pendant la nuit du 23 au 24 février, sous le commandement du général de Monet, avec 900 zouaves et 450 hommes d'infanterie de marine formant la réserve, contre 9 000 Russes."

Literatur: Explication des ouvrages, 1859, Nr. 1094. - A. Houssaye, 28.5.1859, S. 346. - Lepinois, 1859, S. 167. - Nieuwerkerke, 1868, S. 146. - Soulié, 1881, Nr. 1963.

GOBAUT, Gaspard

Geb. am 27.12.1814 in Paris, gest. am 7.9.1882 ebenda. Schüler von Siméon Fort. Stellte von 1840 bis 1878 im Salon aus, vorwiegend in Aquarell gemalte Schlachtenszenen.

Erhielt 1847 eine Medaille dritter Klasse und wurde Ritter der Ehrenlegion.

Bataille de Traktir sur la Tchernaïa, 16 août 1855.

Abb. 4.

Salon von 1859.

Aquarell auf Karton, Maße unbekannt.

Paris, Vincennes, Service historique de l'Armée.

Historische Notiz:

"Les divisions Herbillon, Camon et Faucheux prennent l'offensive et rejettent les Russes au-delà de la Tchernaïa."

Literatur: Explication des ouvrages, 1859, Nr. 1296. - Atlas historique, 1858, Taf. 22. - Laurencin-Chapelle, 1898, S. 120. - Liste chronologique, 1901, S. 326. - De Buttet, 1968, S. 16.

GUET, Edmond Georges

Geb. am 23.4.1829 in Saint-Mesmes.

War seit 1850 Schüler der Pariser Ecole des Beaux-Arts und von Yvon.

Stellte von 1857 bis 1864 historische Szenen und Genrebilder im Salon aus.

Entrée dans Paris des troupes revenant de Crimée, le 29 décembre 1855.

Abb. 87.

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 0,98 x B. 1,38

Périgueux, Musée du Périgord.

Historische Notiz:

"Le général Blanchard et le colonel Nicolas à la tête du cinquantième de ligne."

Literatur: Explication des ouvrages, 1857, Nr. 1256.

HERSENT, François Etienne

Geb. am 9.4.1823 in Paris, gest. 1880 in Fontaine-Plain-Pied (bei Bourges).

Neffe des Louis Hersent. Schüler von T. Couture.

Stellte von 1857 bis 1868 im Salon Schlachten- und Soldatenbilder aus.

Le troisième régiment de zouaves et le cinquantième de ligne s'emparant du Mamelon-Vert - 7 juin 1855.

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 3,24 x B. 4,54

Versailles, Musée National.

Keine historische Notiz.

Literatur: Explication des ouvrages, 1857, Nr. 1342. - De Calonne, 1857, S. 596. - Perrier, 1857, S. 71f. - La Gawinie, 18.7.1859, S. 115. - H. Houssaye, 1876, S. 873. - Soulié, 1881, Nr. 1966.

JUMEL DE NOIRETERRE, Antoine Valentin

Geb. am 26.1.1824 in Paris, gest. am 21.7.1902 in Landelle-Palleville (Tarn).

Schüler der Ecole Polytechnique und von C. Flers.

War Generalstabsoffizier und Schlachtenmaler für das Kriegsministerium.

Zeigte von 1857 bis 1863 Schlachtenbilder auf dem Salon.

Prise de Sébastopol - 8 septembre 1855.

Abb. 3.

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 1,28 x B. 2,98

Paris, Musée de l'Armée.

Historische Notiz:

"L'artillerie des attaques de droite commençait dès le 17 août un feu plus nourri contre Malakoff, le Redan du Carénage, les défenses voisines et la rade, afin de permettre au génie d'établir des logements rapprochés de la place, d'où les troupes pussent se lancer promptement sur l'enceinte. Le génie préparait, en outre, ses engins de franchissement et d'escalade, et toutes nos batteries de la gauche ouvraient, le 5 septembre, un feu très-violent contre la ville. De leur côté, les Anglais battaient vivement le Grand-Redan et son réduit qu'ils devaient attaquer.
"Tout était prêt; je résolus, de concert avec le général Simpson, de faire donner l'assaut le 8 septembre, à l'heure de midi..."
A midi juste, les divisions Mac-Mahon, La Motte-Rouge et Dulac, électrisées par leurs chefs, s'élancent contre Malakoff, la Courtine et le Petit-Redan du Carénage. Après des difficultés de franchissement inouies, et une lutte corps à corps des plus émouvantes, la division Mac-Mahon parvient à se loger dans la partie antérieure de Malakoff.
L'ennemi faisait pleuvoir sur nos braves troupes une grêle de projectiles de toute nature; le Redan du Carénage surtout, battu par la Maison en Croix et les bateaux à vapeur, avaient dû être évacués après son occupation; mais la division La Motte-Rouge tenait bon sur une partie de la Courtine, et la division Mac-Mahon gagnait du terrain dans Malakoff, où le général Bosquet dirigeait incessamment les réserves dont je pressais l'arrivée... Convaincu que la prise de Malakoff devait décider du succès, j'empêchai le renouvellement des autres attaques, qui, en retenant l'armée ennemie sur tous les points de sa vaste enceinte, avaient déjà rempli leur principal objet; et je concentrai toute mon attention sur la possession de Malakoff, dont le général de Mac-Mahon avait pu s'emparer complétement. Un moment de crise du reste se préparait.
Le général Bosquet venait d'être atteint par un gros éclat de bombe, et j'avais dû donner son commandement au général Dulac. Un magasin à poudre de la Courtine

voisine de Malakoff venait de sauter, et m'avait fait appréhender les plus graves conséquences. Les Russes, espérant profiter de cet accident, s'avançaient en masses profondes et attaquaient en trois colonnes le centre, la gauche et la droite de Malakoff. Mais des dispositions avaient pu déjà être prises à l'intérieur de l'ouvrage; legénéral de Mac-Mahon disposait, pour le défendre, de troupes intrépides que rien n'étonne, et après des efforts désespérés, les Russes se virent contraints de battre en retraite. Malakoff était à nous et ne pouvait plus nous être enlevé. Il était cinq heures."

(Aus: Bericht des Marschalls Pélissier.)

Literatur: Explication des ouvrages, 1857, Nr. 1460.

- Soulié, 1881, Nr. 1968.

Bataille de Traktir - 16 août 1855.

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 1,28 x B. 2,98

Paris, Musée de l'Armée.

Historische Notiz:

"Le lendemain de cette bataille, le général en chef de l'armée d'Orient adressa à son armée, l'ordre général suivant:Soldats, dans la journée du 16 août, vous avez vaillamment combattu, et vous avez puni l'armée russe de son aventureuse tentative contre nos positions de la Tchernaïa. Pour avoir été remportée le lendemain de la saint Napoléon, votre victoire n'en célèbre pas moins dignement la fête de votre Empereur. Rien ne pouvait être plus agréable à son grand coeur que le nouveau laurier dont vous avez décoré vos aigles. Cinq divisions d'infanterie russe, soutenues par une artillerie nombreuse et des masses considérables de cavalerie, et présentant un effectif d'environ 60 000 hommes, ont fait effort contre vos lignes. L'ennemi comptait vous en chasser et vous refouler sur le plateau de la Chersonèse. Vous avez confondu ses présomptneuses espérances; il a échoué sur tout son front d'attaque, et les Sardes, à votre droite, se sont montrés vos dignes émules. Le pont de Traktir a été le théâtre d'une lutte heroique, qui couvre de gloire les braves régiments qui l'ont soutenue.
Soldats! cette affaire, où les Russes ont perdu plus de 6 000 hommes, plusieurs généraux et laissé entre nos mains plus de 2 200 blessés ou prisonniers, et leur matériel préparé de longue main pour le passage de la rivière, fait le plus grand honneur

au général Herbillon, qui commandait les lignes de la Tchernaia et à sa division. Les divisions Camou et Faucheux ont été à la hauteur de leur vieille réputation. Les généraux de brigade de Failly surtout, Cler et Wimpffen, les colonels Douay, de Polhès, Danner et de Castagny ont droit à la reconnaissance de l'armée. Je ne puis nommer ici tous les émules de leur valeur, mais je dois signaler particulièrement l'habile direction que le colonel Forgeot a imprimée à nos énergiques canonniers, la brillante conduite de l'artillerie de la garde impériale et des divisions. Une batterie de position sarde, du sommet qui domine Tchorgoun, nous a puissamment aidé à décider le mouvement de retraite de l'ennemi sans engager nos réserves. Les Turcs, débarrassés d'une fausse attaque, nous ont apporté l'appui de six bataillons et d'une batterie. La cavalerie anglaise était prête, avec les escadrons sardes, à seconder les braves chasseurs d'Afrique du général Morris, si la poursuite de l'ennemi eût pu ajouter utilement au succès. Mais je n'ai pas perdu de vue notre grande entreprise, et j'ai voulu ménager votre sang, après avoir obtenu ce résultat, qui consacre une fois de plus votre supériorité sur cette infanterie russe si vantée, vous présage de nouvelles victoires, et augmente vos droits à la reconnaissance du pays."

Literatur: Explication des ouvrages, 1857, Nr. 1461.

- Soulié, 1881, Nr. 1967.

Bataille de Balaklava - 25 octobre 1854.

Abb. 88.

Salon von 1859.

Öl auf Leinwand, H. 1,98 x B. 5,00

Paris, Musée de l'Armée.

Historische Notiz:

"Le 25 octobre 1854, à sept heures du matin, les Russes enlèvent successivement quatre redoutes défendues par les Turcs et s'établissent dans les trois premières.
A dix heures, une brigade russe de Hulans, envoyée en reconnaissance du côté de Balaklava, est repoussée par la brigade de grosse cavalerie anglaise et par le feu meurtrier des Highlanders restés en bataille.
Vers midi, la brigade de cavalerie légère anglaise, à laquelle un pli de terrain avait dérobé la vue des

Hulans, reçoit trop tard l'ordre de marcher; elle s'élance, et charge sur l'armée russe tout entière!...
La cavalerie française dégage le flanc gauche des Anglais en chargeant les Russes sur les monts Fédioukine.
Le spectateur a devant lui les lointains de Balaklava; à droite ceux de la Tchernaïa; à gauche, il regarde le sud; derrière lui, à droite, à sept kilomètres est Sébastopol.
A droite, en avant des états-majors; le général Canrobert et lord Raglan; à l'extrême droite du tableau, sur la hauteur, le général Bosquet.
Au centre, dans la plaine; le 1er chasseurs d'Afrique; une batterie et la grosse cavalerie anglaise; deux brigades d'infanterie et une batterie française. La brigade de cavalerie légère anglaise charge sur l'armée russe tout entière. Les Russes sont au fond de la plaine à cinq kilomètres.
A gauche, sur les monts Fédioukine: deux escadrons du 4e chasseurs d'Afrique chargent l'infanterie et l'artillerie russe."

Literatur: Explication des ouvrages, 1859, Nr. 1649. - Dumesnil, 1859, S. 155. - Fournel, 1859, S. 153. - A. Houssaye, 28.5.1859, S. 346. - Lepinois, 1859, S. 173. - Soulié, 1881, Nr. 1958.

JUNG, Théodore

Geb. am 20.9.1803 in Straßburg, gest. am 13.1.1865 ebenda.
Schüler von G. Guérin und Siméon Fort in Straßburg.
Als Angestellter des Kriegsarchivs war er von 1834 bis 1864 auf dem Salon mit Schlachtendarstellungen (meist in Aquarell) vertreten.

Bataille d'Inkermann - 5 novembre 1854.

Salon von 1859.
Aquarell auf Karton , H. 0,57 x B. 0,95
Paris, Musée de l'Armée.
Historische Notiz:
"Les troupes du général Bosquet exécutent une dernière et vigoureuse charge à la baïonnette, qui termine la retraite des Russes."

Literatur: Explication des ouvrages, 1859, Nr. 1651. - Laurencin-Chapelle, 1898, S. 118 ff. - Liste chronologique, 1901, B. 552.

LAMI, Eugène Louis

Geb. am 12.1.1800 in Paris, gest. am 19.12.1890 ebenda.
Schüler von Horace Vernet und Gros. Stellte von 1824 bis 1875 im Salon aus. Wurde vor allem durch seine Lithographien und Aquarelle bekannt, die Szenen aus dem Pariser Gesellschafts- und Hofleben darstellten. Malte aber auch zahlreiche Manöver- und Schlachtenbilder.
Erhielt 1875 eine Medaille zweiter Klasse.
Wurde 1837 zum Ritter und 1862 zum Offizier der Ehrenlegion ernannt.

Bataille de l'Alma - 20 septembre 1854.
Abb. 89.
Salon von 1855.
Öl auf Leinwand, H. 1,30 x B. 2,25
Versailles, Musée National.
Keine historische Notiz.
Literatur: Explication des ouvrages, 1855, Nr. 3462. - Delécluze, 1855, S. 234. - Loudun, 1855, S. 128. Soulié, 1881, Nr. 5981.

LANGLOIS, Jean Charles

Geb. am 22.7.1789 in Beaumont-en-Auge (Calvados), gest. am 24.3.1870 in Paris.
Schüler der Ecole Polytechnique, trat in die Armee ein.
Schüler von Gros, Girodet und H. Vernet.
Stellte von 1822 bis 1855 im Salon aus. Wurde vor allem durch seine Panoramen populär: Bataille d'Eylau, Bataille des Pyramides, Incendie de Moscou, Bataille de Solferino.

Erhielt 1822 eine Medaille zweiter Klasse und 1834 eine erster Klasse.

Wurde 1814 zum Ritter der Ehrenlegion ernannt, 1832 zum Offizier und 1860 zum Commandeur.

Panorama de la Prise de Sébastopol.

Rotunda der Champs-Elysées, 1861.

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt.

Aufenthaltsort unbekannt.

Historische Notiz:

"A l'aile gauche, après trois quarts d'heure de lutte acharnée, où deux généraux français sont tués, et deux autres blessés, les assaillants rentrent dans les tranchées où de nouvelles divisions se massent pour renouveler l'assaut.
Au centre les Anglais abandonnent le grand redan et se retirent derrière leurs retranchements; là des colonnes nombreuses n'attendent plus qu'un signal pour reprendre l'offensive.
Des masses russes avec leur artillerie arrivent du nord au secours de leur armée, tandis que d'autres colonnes se dirigent sur la batterie Gervais et sur Malakoff pour les reprendre. Ce mouvement soulève de tous les parapets de la forteresse une violente fusillade qui foudroie ces colonnes, et celle plus forte du ravin d'Onschakoff.
Les batteries noires, celles de la rive nord, les frégates à vapeur et la batterie de la maison en croix, font un feu violent contre nos troupes, tout en étant contrebattues par celles du mont Sapoun et du mamelon Vert.
Au bout de la courtine des troupes sont commandées pour le troisième assaut du petit redan; les grenadiers de la garde doivent l'appuyer. Deux batteries arrivent au trot pour commencer l'attaque; en même temps, une ligne considérable de caissons d'artillerie portant deux millions de cartouches prend position au pied du mamelon Vert, derrière la sixième parallèle remplie de morts et de blessés; bientôt ces batteries succombent sous les boules et la mitraille, et peu de temps après a lieu la terrible explosion du magasin à poudre de la courtine; elle couvre de débris et de ruines toute cette partie du champ de bataille ainsi que Malakoff et les environs de la tour, d'où sortent au même moment de nombreux prisonniers; mais la batterie Gervais, Malakoff et la grande Courtine restent au pouvoir de l'armée française, et ce succès fixe irrévocablement la victoire."

(Aus: Colonel Ch. Langlois, Explication du Panorama représentant la Bataille de la Prise de Sébastopol.)

Literatur: Langlois, 1861, S. 3 ff. - Bourseul, 1874, S. 75 ff. - Alexandre, 1889, S. 276 f. - Bapst, 1891, S. 25. - Druène, 1954, S. 83.

PHILIPPOTEAUX, Henri Félix Emmanuel

Geb. am 3.4.1815 in Paris, gest. am 9.11.1884 ebenda.
Schüler von Cogniet. Stellte seit 1833 im Salon Schlachtendarstellungen aus, die ihm Erfolg brachten.
War auch als Graphiker und Illustrator tätig.
Erhielt 1837 eine Medaille zweiter Klasse, 1840 eine erster Klasse.
Wurde 1846 zum Ritter der Ehrenlegion ernannt.

Combat de Balaklava - 25 octobre 1854.

Abb. 19.

Salon von 1859.

Öl auf Leinwand, H. 2,96 x B. 4,46

Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"Le quatrième escadron, commandé par le capitaine Ollier et dirigé par le commandant Abdelal, est lancé en fourrageurs sur une batterie qui battait en écharpe la gauche des Anglais.
Cette batterie s'écoula au galop et fit place à un bataillon qui fut également culbuté. Deux autres bataillons surgirent en seconde ligne et commencèrent un feu meurtrier sur la gauche. Deux pelotons, lancés e fourrageurs, les culbutèrent à leur tour."

(Aus: Bericht des Generals d'Allonville)

Literatur: Explication des ouvrages, 1859, Nr. 2432. - Auvray, 1859, S. 32. - Fournel, 1859, S. 152. - A. Houssaye, 28.5.1859, S. 346. - Jourdan, 1859, S. 108f. - Du Pays, 1859, S. 414. - Nieuwerkerke, 1868, S. 152. - Soulié, 1881, Nr. 7676. - Angrand, 1968, S. 325.

PILS, Isidore Alexandre Augustin

Geb. am 19.7.1813 in Paris, gest. am 3.9.1875 in Douardenez.
Sohn des François Pils; Schüler von Lethière und Picot an der Ecole des Beaux-Arts. 1838 Grand Prix mit fünfjährigem Aufenthalt in Rom.
Wurde 1849 berühmt durch das Gemälde "Rouget de Lisle chantant la Marseillaise". Widmete sich dann vor allem der religiösen Malerei.
1863 Lehrer an der Ecole des Beaux-Arts, 1868 Mitglied des Instituts.
Schuf die Deckengemälde im Treppenhaus der Pariser Oper.
Malte seit 1848 vorwiegend militärische Szenen.
War von 1864 bis 1868 Mitglied der Jury im Salon.
Erhielt 1846 und 1855 eine Medaille zweiter Klasse, 1857 und 1867 eine erster Klasse, 1861 die große Ehrenmedaille. Wurde 1857 zum Ritter der Ehrenlegion ernannt und 1867 zum Offizier.

Une tranchée devant Sébastopol.
Abb. 64.
Salon von 1855.
Öl auf Leinwand, H. 1,35 x B. 2,20
Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.
Keine historische Notiz.
Literatur: Explication des ouvrages, 1855, Nr. 3801. - Delécluze, 1855, S. 234. - Gautier, 1855, S. 23. - Meyer, 1867, S. 648. - Clement de Ris, Pils, 1875, S. 488. - Becq de Fouquières, Exposition, 1876, S. 3. - Becq de Fouquières, Pils, 1876, S. 26. - H. Houssaye, 1876, S. 884.

Défilé de zouaves dans la tranchée.

Salon von 1859.
Öl auf Leinwand, Maße unbekannt.
Aufenthaltsort unbekannt.
Keine historische Notiz.
Literatur: Explication des ouvrages, 1859, Nr. 2455. - Aubert, 1859, S. 229. - Auvray, 1859, S. 23f. - Chaalons d'Argé, 1859, S. 59. - Chesneau, 1859, S. 58 und 130f. - Dumesnil, 1859, S. 151. -

Duplessis, 1859, S. 249. - Fouquier, 1859, S. 5.
- Fournel, 1859, S. 151. - Gabrielis, 7.5.1859.
- Gautier, 25.6.1859. - Lepinois, 1859, S. 172f.
- Du Pays, 1859, S. 414. - Perrier, 1859, S. 314.
- Perrin, 1859, S. 872. -Saint-Victor, 18.6.1859.
- Claretie, 1882, I., S. 159.

Bataille de l'Alma - 20 septembre 1854.

Abb. 24.

Salon von 1861.

Öl auf Leinwand, H. 5,00 x B. 9,00

Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"A onze heures, la 2e division, commandée par le général Bosquet, franchit l'Alma. Son artillerie, sous les ordres du commandant Barral (batteries Fiévet et Robinol-Marcq), accomplit des prodiges. Montant en colonnes par pièces, suivant des sentiers à peine tracés et presque impraticables, elle avait escaladé avec une rapidité extraordinaire ces hauteurs regardées comme inaccessibles. Cette manoeuvre hardie, exécutée par le général Bosquet, a décidé du succès de la journée.
Au premier plan, le général Bosquet, à cheval, accompagné de son aide de camp de Dampierro ot de son porte-famon Varroquier, traverse à gué la rivière de l'Alma. Un peu plus loin l'en aperçoit le capitaine Fiévet et le lieutenant des Essarts surveillant leurs batteries. Plus loin encore le général d'Auttemare. Dans le lointain, les divisions du price Napoléon et du général Canrobert. A gauche le maréchal de Saint-Arnaud, donnant des ordres."

Literatur: Explication des ouvrages, 1861, Nr. 2555.
- L'Armée française, 1861, S. 4. - Auvray, 1861, S. 20f.
- De Beslay, 1861, S. 497. - De Callias, 1861, S. 10.
- Castagnary, 1861, S. 42 ff. - Chaalons d'Argé, 1861, S. 59. - Dauban, 1861, S. 11f. - Delaborde, 1861, S. 873f. - Gautier, 1861, S. 373 ff. - Lagrange, 1861, S. 322 ff. - Laurent Pichat, 1861, S. 2f. - Perrin, 1861, S. 364 ff. - Vignon, 1861, S. 145. - Vinet, 1861, S. 443f.
- Duret, 1867, S. 150. - Meyer, 1867, S. 648f.
- Nieuwerkerke, 1868, S. 152. - Clement de Ris, Pils, 1875, S. 490f. - Becq de Fouquières, Exposition, 1876, S. 3. - Becq de Fouquières, Pils, 1876, S. 28 ff.
- H. Houssaye, 1876, S. 873 und 884 ff. - Soulié, 1881, Nr. 5014. - Claretie, 1882, I., S. 159f. - Fournel, 1884,

S. 294 ff. - Claretie, 1887, I., S. 165. - Alexandre, 1889, S. 279. - Muther, 1893, 2, S. 103. - Dayot, 1900, S. 57. - Angrand, 1968, S. 325.

PROTAIS, Paul Alexandre

Geb. am 17.10.1826 in Paris, gest. 25.1.1890 ebenda. Schüler von A. Desmoulins. Stellte seit 1857 im Salon aus. War sehr populär, vor allem durch die beiden Bilder: "Avant l'attaque" und "Après le combat" (Salon von 1863, jetzt im Musée Condé von Chantilly). Machte als Soldat den Krimkrieg und den italienischen Krieg mit.
Erhielt 1863, 1864, 1865 und 1868 eine Medaille.
Wurde 1865 zum Ritter, 1877 zum Offizier der Ehrenlegion ernannt.

Bataille d'Inkermann, Crimée. Deuxième charge commandée par le général Bosquet.

Salon von 1857.
Öl auf Leinwand, Maße unbekannt.
Aufenthaltsort unbekannt.
Keine historische Notiz.
Literatur: Explication des ouvrages, 1857, Nr. 2217. - De Beslay, 1857, S. 55f. - Doucet, 1857, S. 7. - La Gavinie, 11.7.1857, S. 110f. - Loudun, 1857, S. 17. - Mantz, 1857, S. 560f. - Perrier, 1857, S. 70. - Meyer, 1867, S. 652.

Prise d'une des batteries du Mamelon-Vert; mort de M. de Brancion, colonel du cinquantième (7. juin 1855).
Abb. 66.
Salon von 1857.
Öl auf Leinwand, H. 1,90 x B. 2,35
Versailles, Musée National.
Keine historische Notiz im Livret, aber im Museumskatalog von Eudore Soulié:

"Le colonel de Brancion s'empare du drapeau pour que tous, au moment du danger, voient flotter devant eux l'étendard de la France; il s'élance sur le parapet ennemi, et, pendant que d'une main victorieuse, il plante sur les épaulements de la redoute l'aigle d'or du régiment, de l'autre il agite son épée et appelle ses braves soldats autour de lui. Mais la mitraille s'acharne sur ce point où flotte notre drapeau, et la colonel Brancion tombe glorieusement enseveli dans son triomphe."

(Aus: Baron de Bazancourt, L'Expédition de Crimée.)

Literatur: Explication des ouvrages, 1857, Nr. 2218.

- La Gavinie, 11.7.1857, S. 111. - Mantz, 1857, S. 560.

- Perrier, 1857, S. 70. - Soulié, 1881, Nr. 1965.

Attaque et prise, le 7 juin 1855, du Mamelon-Vert et des Ouvrages-Blancs, par les troupes du deuxième corps, sous le commandement du général Bosquet (Guerre de Crimée).

Abb. 18.

Salon von 1859.

Öl auf Leinwand, H. 3,85 x B. 5,85

Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"La 1re brigade de la 2e division (général Camou), chargée de la première attaque, est divisée en trois colonnes; les tirailleurs algériens (colonel Rose), à droite, le 50e de ligne (colonel de Brancion) au centre, et le 3e zouaves (colonel Polhème) à gauche. Cette brigade, conduite par le général Wimpffen, après avoir franchi les deux contre-parallèles russes, arrive au fossé du Mamelon-Vert, se jette dans les embrasures et escalade les épaulements. Le colonel de Brancion est tué en plantant son drapeau. Cette brigade est suivie de celle du général Vergé, ayant en tête le 3e chasseurs à pied (commandant Tixier). A ce moment même, sur la droite, les troupes de la 3e division (général Mayran), attaquent les Ouvrages-Blancs. La brigade du général Lavarande, après s'être emparée du premier Ouvrage-Blanc (ouvrage du 22 février), s'élance sur le deuxième (ouvrage du 27 février). Cette brigade se compose du 97e de ligne (colonel Lacroy-d'Orian), du 3e zouaves (colonel Saurin) et du 19e chasseurs à pied. L'attaque se fait sous le feu de Malakoff, du Petit-Redan, du Carénage, de la Maison en Croix de la batterie de la Pointe, de la batterie du Cimetière et des bateaux à vapeur embossés dans la baie du Carénage."

Literatur: Explication des ouvrages, 1859, Nr. 2521. - Chesneau, 1859, S. 143. - Dumesnil, 1859, S. 153. - Duvivier, 1859, S. 7. - A. Houssaye, 28.5.1859, S. 346. - Jourdan, 1859, S. 108. - Lepinois, 1859, S. 167. - Meyer, 1867, S. 652. - Nieuwerkerke, 1868, S. 146. - Soulié, 1881, Nr. 1964. - Claretie, 1882, I., S. 159.

RIGO, Jules Alfred Vincent

Geb. 1810 in Paris, gest. 1892 ebenda.
Schüler von Cogniet. Debütierte im Salon von 1833.
Malte vorwiegend Schlachtenbilder.
Erhielt 1857 eine Medaille dritter Klasse, 1859 eine zweiter Klasse.

Les chirurgiens français pansant des blessés russes à la bataille d'Inkermann.

Abb. 25.
Salon von 1857.
Öl auf Leinwand, H. 3,70 x B. 3,60
Versailles, Musée National.
Historische Notiz:

"On a vu des blessés russes tellement attendris des soins qu'on leur prodiguait qu'ils baisaient les mains ensanglantées du chirurgien qui les pansaient."
(Aus: Bericht des Generalstabschefs)

"Les portraits sont ceux de M. Scrive, médecin en chef de l'armée d'Orient, et de M. Périer, médecin major de la troisième division."

Literatur: Explication des ouvrages, 1857, Nr. 2278. - About, 1857, S. 348. - Auvray, 1857, S. 40. - La Gaviníe, 18.7.1857, S. 115. - Loudun, 1857, S. 17. - Soulié, 1881, Nr. 1960. - Angrand, 1968, S. 325.

Siège de Sébastopol. - Hiver de 1854.

Abb. 65.
Salon von 1859.
Öl auf Leinwand, H. 2,54 x B. 3,73
Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"Le général en chef, Canrobert, venant le matin visiter une tranchée attaquée pendant la nuit par les Russes, distribue aux blessés des encouragements et des récompenses."

Literatur: Explication des ouvrages, 1859, Nr. 2582. - Auvray, 1859, S. 33f. - Dumesnil, 1859, S. 150f. - A. Houssaye, 28.5.1859, S. 346. - Jourdan, 1859, S. 109. - Lepinois, 1859, S. 171f. - Saint-Victor, 18.6.1859. - Nieuwerkerke, 1868, S. 146. - Soulié, 1881, Nr. 1962.

RIVOULON, Antoine

Geb. am 16.2.1810 in Cusset (Allier), gest. am 23.3.1864 in Paris.

Schüler von Picot.

Erhielt 1846, 1857 und 1859 eine Medaille dritter Klasse.

Bataille de l'Alma - 20 septembre 1854.

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand, H. 1,68 x B. 2,49

Straßburg, Musée des Beaux-Arts

Historische Notiz:

"Les aigles françaises sont arborées sur la tour du télégraphe par le 2e de zouaves, colonel Cler, 39e de ligne, colonel Beuret, 3e division de S.A.I. le prince Napoléon, 1er zouaves, colonel Bourbaki, 1er et 9e chasseurs à pied, 1re division Canrobert. Le colonel Cler a saisi l'aigle de son régiment, qu'il arbore sur la tour au cri de: vive l'Empereur! Le sergent-major Fleury, du 1er zouaves, s'élance sur les échafaudages de ce bâtiment en construction et balance le drapeau qui s'affaisse avec l'intrépide sous-officier frappé au front par une balle de mitraille. Le drapeau du 1er zouaves flotte aussi sur ce glorieux trophée; un éclat d'obus le brise à la hampe. Le Lieutenant Poitevin, du 39e, se précipite à son tour, et vient, au milieu d'une grêle de projectiles, planter son drapeau; un boulet le frappe en pleine poitrine. Sur la gauche, le général Canrobert est frappé à l'épaule par un éclat d'obus; près de lui est le commandant Cornely."

(Aus: Baron de Bazancourt, La guerre de Crimée)

Literatur: Explication des ouvrages, 1857, Nr. 2284.
- Soulié, 1881, Nr. 1957.

TABAR, François Germain Léopold

Geb. 1818 in Paris, gest. am 29.3 1869 in Argenteuil. Schüler von P. Delaroche. Debütierte 1842 im Salon, malte vorwiegend Historien- und Landschaftsbilder. Erhielt 1867 eine Medaille.

L'aumônier blessé.
Abb. 27.
Salon von 1857.
Öl auf Leinwand, H. 2,00 x B. 1,48
Tarbes, Musée International des Hussards.
Keine historische Notiz.
Literatur: Explication des ouvrages, 1857, Nr. 2504.
- Loudun, 1857, S. 17.

Guerre de Crimée, attaque d'un avant-poste.
Abb. 90.
Salon von 1859.
Öl auf Leinwand, H. 0,47 x B. 0,56
Compiègne, Musée du Second Empire.
Keine historische Notiz.
Literatur: Explication des ouvrages, 1859, Nr. 2816.
- Dumesnil, 1859, S. 154. - Duvivier, 1859, S. 8f.
- Lepinois, 1859, S. 173. - Angrand, 1968, S. 325.

VERNET, Emile Jean Horace

Geb. am 30.6.1789 in Paris, gest. am 17.1.1863 ebenda. Ausgebildet durch seinen Vater, Carle Vernet, und seinen Großvater mütterlicherseits, den Radierer Jean Michel Moreau.
Debütierte im Salon 1810. Befand sich 1814 unter den Verteidigern der Barrikade von Clichy, welches Ereignis er 1820 in einem berühmt gewordenen Historienbild festhielt.

1826 Mitglied des Instituts und zum Lehrer für das Historienfach an der Académie des Beaux-Arts ernannt. 1829 mit dem Direktorat der Académie de France in Rom betraut, das er 1835 an Ingres abtrat.
Nach seiner Rückkehr nach Paris setzte eine enorme Produktion ein: Militär- und Schlachtenbilder, Bildnisse orientalische Genreszenen, z.T. für das von Louis-Philippe gegründete Museum von Versailles.
Bekam 1812 eine Medaille erster Klasse und 1855 die große Ehrenmedaille. Im Laufe der Jahre erhielt er alle Orden der Ehrenlegion.

Le Zouave trappiste.

Salon von 1857.
Öl auf Leinwand ? Maßeunbekannt.
Aufenthaltsort unbekannt.
Keine historische Notiz.
Literatur: Explication des ouvrages, 1857, Nr. 2624.
- About, 1857, S. 340. - De Beslay, 1857, S. 49f.
- Doucet, 1857, S. 7. - Mantz, 1857, S. 561.

YVON, Adolphe

Geb. am 30.1.1817 in Eschviller (Moselle), gest. am 11.9. 1893 in Paris.
Schüler von P. Delaroche.
1845 Reise durch Rußland, nahm 1855 am Krimkrieg teil.
Wurde 1883 Professor an der Pariser Ecole Polytechnique.
Als Schützling Napoleons III. porträtierte er öfters die kaiserliche Familie.
Erhielt 1848 eine Medaille erster Klasse, 1855 eine zweiter Klasse und 1857 die Ehrenmedaille.
Wurde 1855 zum Ritter der Ehrenlegion ernannt, 1867 zum Offizier.

Prise de la tour Malakoff - 8 septembre 1855.

Abb. 21.

Salon von 1857.

Öl auf Leinwand,H. 6,00 x B. 9,00

Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"Conformément aux instructions du général Pélissier, commandant en chef l'armée française en Crimée, le général de Mac-Mahon, qui avait sous ses ordres la première division d'assaut, sous le commandement supérieur du général Bosquet, donne le signal à l'heure précise de midi. Le 1er bataillon du 1er zouaves s'élance de la septième parallèle et marche droit à l'angle d'épaule qui relie la courtine à la face gauche de Malakoff. Les deux autres bataillons suivent immédiatement. Les hommes, après avoir franchi le fossé couronnent le parapet; les plus lestes, les plus braves ou les plus heureux, sont déjà dans l'intérieur de l'ouvrage. Le colonel Collineau les conduit: il a été blessé à la tête au moment où il y pénétrait le premier.
Le combat s'est engagé sur le parapet et le talus intérieur où les canonniers russes se font tuer sur leurs pièces en se défendant avec acharnement à coups de crosses, de leviers, d'écouvillons, de pierres et d'éclats de projectiles.
Le 7e de ligne, ayant à sa tête le colonel Decaen, a débouché des tranchées à la suite du 1er zouaves; il se dirige sur le saillant de Malakoff, de manière à laisser sur sa droite le 2e bataillon de zouaves; sa tête de colonne gravit les parapets et pénètre par les embrasures.
Le 1er bataillon de chasseurs à pied, commandant Gambier, formant la tête de la 2e brigade de la division de Mac-Mahon, sort des tranchées après le 7e de ligne. On voit ses premiers hommes arriver au sommet du talus. Le chef de bataillon du génie Ragon, commandant une escouade de sapeurs, se précipite dans la redoute avec quelques-uns de ses hommes armés de pelles et de pioches; le reste de sa troupe apporte les échelles-ponts destinés à faire franchir plus facilement le fossé aux assaillants.
Un détachement de canonniers, conduits par le capitaine d'artillerie Crouzat, et munis des outils d'enclouage, se précipitent sur les pièces malgré la résistance de l'ennemi.

Au moment où se passe cette scène, au moment où un enfant de Paris, le jeune Lihaut, caporal de zouaves, fait flotter le premier drapeau français sur Malakoff, le général de Mac-Mahon a franchi le fossé. Il plante son épée sur le terrain déjà conquis par nos troupes, et donne ses premières instructions au colonel Lebrun, son chef d'état-major. A ses pieds, tombe le colonel d'état-major de La Tour-du-Pin, frappé d'un éclat d'obus.
En arrière de la première ligne, on voit le général Vinoy, qui entraine au sortir de la tranchée, la tête de colonne de la 2e brigade (20e et 27e de ligne). Cette tête de colonne marche dans les traces du 2e bataillon de zouaves, de manière à arriver dans l'angle formé par la courtine et l'ouvrage.
A cent ou cent cinquante mètres du général Vinoy, se prononce le mouvement de la division La Motte-Rouge, derrière laquelle on voit arriver, dans la poussière, les 6e et 9e batteries de campagne du 10e d'artillerie, commandées par le chef d'escadron Souty, qui vont intrépidement se mettre en position sous le feu de la Courtine et du Petit-Redan.
Au-dessus, sur l'emplacement d'anciennes carrières, le général Bosquet vient d'être atteint d'un éclat de bombe.
C'est derrière ce plan que sont massées en réserve les troupes de la garde, qui quelques instants plus tard, vont faire des prodiges de valeur sur la Courtine et au Petit-Redan.
Derrière le 7e de ligne, sortant de la sixième parallèle, les zouaves de la garde, colonel Jannin, et la brigade Wimpffen, (tirailleurs algériens, 3e zouaves et 50e de ligne), désignés pour former la réserve de la division de Mac-Mahon se dirigent sur le drapeau qui domine Malakoff, et à l'appel des clairons du 1er de zouaves qui, formés en petit groupe, ne cessent de sonner la charge.
A cinq cents mètres en arrière, se voit, à travers les flots de poussière, le Mamelon-Vert occupé par l'état major général et le général Pélissier, qui de là, peut embrasser l'ensemble des attaques de l'extrême droite à l'extrême gauche.
Le spectateur est censé placé sur la plate-forme qui couronne les ruines de la tour Malakoff., faisant face aux saillants de l'ouvrage et aux travaux de l'attaque française, et ayant à dos la gorge de la redoute, le faubourg de Karabelnaïa et la ville de Sébastopol."

Aus: Bericht des Generals Mac-Mahon.)

Literatur: Explication des ouvrages, 1857, Nr. 2708.
- About, 1857, S. 340 ff., Auvray, 1857, S. 17 ff.
- De Beslay, 1857, S. 53f. - De Calonne, 1857, S. 598f.
- Cuiame, 1857, S. 11. - Doucet, 1857, S. 6f. - Fournel, 1857, S. 538. - La Gavinie, 18.7.1857, S. 115. - Loudun, 1857, S. 17 ff. - Mantz, 1857, S. 559f. - Méry, 1857, S. 10f. - Planche, 1857, S. 389f. - Duret, 1867, S. 148.
- Meyer, 1867, S. 650. - Nieuwerkerke, 1868, S. 151.
- H. Houssaye, 1876, S. 873f. - Soulié, 1881, Nr. 1969.
- Alexandre, 1889, S. 274. -Jouin, 1893, S. 179 ff.
- Muther, 1893, 2, S. 102. - Dayot, 1900, S. 79.
- Augrand, 1968, S. 325. - Heiser, 1974, S. 44f.

La gorge de Malakoff - 8 septembre 1855.

Abb. 22.

Salon von 1859.

Öl auf Leinwand, H. 5,00 x B. 7,50

Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"Les premiers épaulements de Malakoff escaladés, les troupes de la devision Mac-Mahon trouvèrent en face de tout un système de traverses au barricades en terre, d'où elles durent successivement déloger les Russes. Après de sanglants efforts. les assaillants réussirent à expulser complétement l'ennemi et arrivèrent à la gorge de l'ouvrage, espace ouvert de quatre mètres de large environ, qui servait, en quelque sorte, de porte de communication entre la redoute et la ville de Sébastopol. C'est cet espace ou gorge que représente le tableau.
Le général Vinoy, commandant la 2e brigade de la division d'assaut (20e et 27e de ligne) lança le premier ses hommes dans ce labyrinthe et, après des pertes douloureuses, occupa la gorge. Debout, au sommet d'une traverse, à l'extrême droite du tableau, il dirige les efforts de sa troupe pour conserver une position cherement achetée et toujours disputée.
Au milieu de la fumée des gabionades incendiées et de la mousqueterie se dresse, sur le sol conquis, le drapeau glorieux du 20. de ligne, colonel Orianne.
Les zouaves de la garde, colonel Jannin, suivent de près la brigade Vinoy et prennent part à la lutte.

La courtine de Malakoff - 8 septembre 1855.

Abb. 23.

Salon von 1859.

Öl auf Leinwand, H. 5,00 x B. 7,50

Versailles, Musée National.

Historische Notiz:

"A l'extrême gauche, au dernier plan, le drapeau français flotte sur Malakoff: la division Mac-Mahon inonde la redoute de nos soldats.
La division La Motte-Rouge s'est élancée sur la courtine qui relie Malakoff au Petit-Redan, et envahit la seconde ligne de défense. Mais la mitraille écrase les têtes de colonne, une terrible explosion engloutit une partie des combattants, et cette brave troupe est forcée de se replier sur la Courtine, d'où elle entretient un feu nourri de mousqueterie.
Pour répondre à l'artillerie russe, que cause dans nos rangs de si cruels ravages, l'ordre est donné au commandant Souty d'amener devant la Courtine les deux batteries du 10e régiment qu'il commande. Les pièces traversent au galop le terrain effondré que labourent les projectiles et engagent résolument une lutte héroïque, mais inégale, dans laquelle hommes, chevaux, affuts, caissons, sont bientôt broyés par les calibres supérieurs de l'ennemi.
Le général Bosquet, placé de manière à diriger l'ensemble des attaques, est frappé à ce moment d'un éclat de bombe qui l'atteint au flanc droit, un peu au-dessous de l'épaule. Ses forces trahissent son courage; le coup avait causé un profond ébranlement. On est forcé de l'emporter sur une civière: mais telle est la pluie de projectiles, que le fanion du général est brisé dans les mains du maréchal-des-logis Rigodit, et qu'à plusieurs reprises les porteurs du brancard sont tués.
Cependant la division Dulac, écrasée par des feux innombrables, est rejetée en arrière du Petit-Redan, et les réserves de la garde s'élancent pour la soutenir.
C'est le bataillon de chasseurs à pied de la garde, dont l'intrépide commandant Cornulier de Lucinière est frappé a mort en entrainant sa troupe.
Ce sont les 1er et 2e régiments de grenadiers de la garde, colonels Blanchard et d'Alton, qu'enlève le général Mellinet, franchissant audacieusement les épaulements de nos tranchées.
C'est enfin le général de Failly, avec les voltigeurs de la garde, colonel Montera qui reçoit une blessure mortelle."

Cependant les cartouches s'épuisent et le colonel Douay, à qui on en fait demander, arrive lui-même et s'engage résolument avec une poignée de ses voltigeurs de la garde.
Efforts généreux qui ne réussissent à repousser les retours offensifs des Russes qu'au prix de bien du sang! Déjà de nombreuses victimes obstruent le fatal passage: Russes et Français, hommes et choses sont horriblement amoncelés. A la base de cette digue héroique, gisent le colonel Adam et le commandant Iratsoqui, du 20e de ligne.
Enfin arrive le général Wimpffen à la tête de sa brigade de réserve. Ce sont les tirailleurs algériens que conduit le colonel Ross. Jaloux de rivaliser avec les Français, leurs frères d'armes, ils se précipitent comme un torrent et jettent à l'envi, pour fermer la terrible ouverture, sacs-à-terre, gabions et leurs propres corps. Les chefs donnent partout l'exemple: l'un d'eux, le brave lieutenant-colonel Roques, est frappé mortellement en plantant le premier gabion. Pour les animer à la lutte, un Arabe , le sergent Mustapha, s'élance sur l'épaulement, et, sous le feu le plus terrible, ne cesse de jouer les airs indigénes sur l'instrument national (kenob).
Avec eux débouche le 3e régiment de zouaves, colonel Polhès, puis le 50e de ligne, colonel Nicolas. Tous se précipitent, et la gorge est enfin littéralement comblée par l'intrépide hécatombe.
C'est alors que les Russes, las de se briser devant un obstacle qu'augmentent incessamment leurs propres cadavre, se résignent à se retirer sur les forts du Nord et à nous laisser la victoire, Malakoff et Sébastopol."

Literatur: Explication des ouvrages, 1859, Nr. 3024. - Méry, 28.11.1857, S. 10. - Auvray, 1859, S. 14 ff. - De Belloy, 1859, S. 242. - Busquet, 1858, S. 199f. - Cadol, 1859, S. 182. - Delaborde, 1859, S. 501. - Dumesnil, 1859, S. 149. - Duvivier, 1859, S. 7. - Fournel, 1859, S. 151. - Gautier, 25.6.1859. - Lepinois, 1859, S. 170f. - Saint-Victor, 18.6.1859. - Stevens, 1859, S. 99. - Meyer, 1867, S. 650. - Nieuwerkerke, 1868, S. 151. - H. Houssaye, 1876, S. 874. - Soulié, 1881, Nr. 1970. - Alexandre, 1889, S. 275. - Dayot, 1900, S. 77. - Angrand, 1968, S. 325. - Heiser, 1974, S. 45f.

Literatur: Explication des ouvrages, 1859, Nr. 3025.
- Méry, 28.11.1857, S. 10. - Busquet, 1858, S. 200.
- Auvray, 1859, S. 35 ff. - Dumesnil, 1859, S. 150.
- Gautier, 25.6.1859. - Lepinois, 1859, S. 169.
- Meyer, 1867, S. 649f. - Nieuwerkerke, 1868, S. 151.
- Soulié, 1881, Nr. 1971. - Alexandre, 1889, S. 275.
- Dayot, 1900, S. 76.

DOKUMENTATION

Die Rechtschreibung der folgenden Texte ist sehr unregelmäßig, was vor allem für die Briefe gilt. Gelegentlich zeigen die Texte auch Fehler auf Grund nachlässiger Redigierung. Solche Fehler wurden nur dann verbessert, wenn es sich um offenkundige Druckfehler handelte, die das Verständnis der Texte erschwerten.

Nr. 1

Décret portant que l'année 1851 sera comptée comme bénéfice de campagne aux Militaires qui, au 2 décembre, se trouvaient en garnison dans les localités où des troubles ont éclaté, ou qui y ont été appelés à cette occasion.

(Bulletin des lois Nr. 532, 4084)

Louis-Napoléon, Président de la République française,
Vu notre décret du 5 décembre dernier (Bulletin des Lois Numéro 465, 3388),
Sur le rapport du ministre de la guerre,
Décrète.

Article 1. L'année 1851 sera comptée comme bénéfice de campagne aux militaires de tous grades et de toutes armes qui, au 2 décembre, se trouvaient en garnison dans les localités où des troubles ont éclaté, ou qui y ont été appelés à cette occasion.

Art. 2. L'inscription de la campagne sur les états de services des-dits militaires aura lieu en prenant pour base le tableau ci-annexé.

Art. 3. Le ministre de la guerre est chargé de l'exécution du présent décret.

Fait au palais des Tuileries, le 23 avril 1852.

Signé Louis-Napoléon
Par le Président:
Le ministre de la guerre
Signé A. de Saint-Arnaud

Nr. 2

Loi relative à la création d'une Dotation de l'Armée, au Rengagement, au Remplacement et aux Pensions militaires.

(Bulletin des lois Nr. 286, 2577)

Napoléon, par la grâce de Dieu et la volonté nationale, Empereur des Français, à tous présents et à venir, Salut. Avons sanctionné et sanctionnons, Promulgué et Promulguons ce qui suit:

Loi.

Extrait du procès-verbal du Corps législatif.
Le Corps législatif a adopté le projet de loi dont la teneur suit:

Titre 1er.

De la dotation de l'Armée.

Art. 1er. Une dotation est créée, dans l'intérêt de l'armée, sous la surveillance et la garantie de l'État.
La dotation de l'armée est formée par les prestations en argent que détermine la présente loi.
Elle peut recevoir des dons et legs.
La caisse de la dotation reçoit, à titre de dépôt, les versements volontaires qui lui sont faits par les militaires de tous grades, dans le cours de leur service.
Elle est gérée par l'administration de la caisse des dépôts et consignations, et constitue un service spécial, dont le budget et les comptes sont annexés à ceux du ministère de la guerre.
2. La dotation de l'armée pourvoit au payement des allocations établies par la présente loi et aux dépenses prévues par l'article 2o.
3. Les excédants disponibles sur les recettes faites par la caisse de la dotation sont successivement employés en achats de rentes sur l'Etat.
Ces rentes sont inscrites au nom de le dotation de l'armée.

4. Une commission supérieure, composée de quinze membres nommés par l'Empereur, et dont les fonctions sont gratuites, surveille et contrôle toutes les opérations relatives à la dotation de l'armée.
Cette commission comprend au moins trois membres du Sénat, et trois députés au Corps législatif.
Elle présente, chaque année, à l'Empereur, un rapport sur la situation générale de la dotation.

Titre II.

De l'exonération du service.

5. Les jeunes gens compris dans le contingent annuel obtiennent l'exonération du service, au moyen de prestations versées à la caisse de la dotation, et destinées à assurer leur remplacement dans l'armée, par la voie du rengagement d'anciens militaires.
6. Le taux de la prestation individuelle est fixé, chaque année, sur la proposition de la commission supérieure, par un arrêté du ministre de la guerre.
7. Les versements des prestations à la caisse de la dotation doivent être effectués dans les dix jours qui suivent la clôture des opérations des conseils de révision.
A l'expiration de ce délai, le conseil de révision, réuni au chef-lieu de département, prononce les exonérations sur la présentation des récépissés de versement.
8. Les militaires sous les drapeaux peuvent être admis à l'exonération du service par le versement d'une prestation dont le taux est fixé conformément aux dispositions des articles 5 et 6.
L'exonération est prononcée, dans ce cas, par les conseils d'administration des corps auxquels sont présentés les récépissés de versement.
9. La caisse de la dotation est autorisée à recevoir, au nom des jeunes gens, avant l'appel de leur classe, des versements applicables à leur exonération ultérieure du service, s'il y a lieu.
10. Le mode de remplacement établi par la loi du 21 mars 1832 est supprimé, si ce n'est entre frères, beaux-frères et parents jusqu'au quatrième degré.

La substitution de numéro, autorisée par cette loi, est maintenue.

Titre III.

Des Rengagements.

11. Les rengagements sont d'une durée de trois ans au moins et de sept ans au plus.
Ils ne peuvent être contractés que par les militaires qui accomplissent leur septième année de service, soit dans l'armée active, soit dans la réserve, ou par les engagés volontaires qui sont dans leur quatrième année de service.
Leur durée est réglée de manière que les militaires ne soient pas maintenus sous les drapeaux après l'âge de quarante-sept ans.
12. Le premier rengagement de sept ans donne droit,
1e A une somme de mille francs, dont cent francs payables le jour du rengagement ou de l'incorporation, deux cents francs, soit au jour du rengagement ou de l'incorporation, soit pendant le cours du service, sur l'avis du conseil d'administration du corps, et sept cents francs à la libération définitive du service;
2e A une haute paye de rengagement de dix centimes par jour.
Tout rengagement contracté pour moins de sept ans donne droit, jusqu'à quatorze ans de service,
1e A une somme de cent francs par chaque année, payable à la libération du service;
2e A la haute paye de rengagement de dix centimes par jour.
Après quatorze ans de service, le rengagé n'a droit qu'à une haute paye de rengagement de vingt centimes.
13. L'engagement volontaire après libération, contracté dans les conditions prescrites par l'article 11 et moins d'une année après cette libération, donne droit, suivant sa durée, aux avantages spécifiés par l'article précédent.
14. Sur la proposition de la commission supérieure, un arrêté du ministre de la guerre peut augmenter les allocations fixées par l'article 12, autres que la haute paye.
15. En cas d'insuffisance du nombre de rengagements et des engagements volontaires après Libération, comparé à celui des

exonérations, des remplacements sont effectués par voie administrative.
Le prix de ces remplacements est à la charge de la dotation de l'armée.
Il est fixé, ainsi que le mode de payement, par la commission supérieure, dans les formes indiquées à l'article précédent.
16. Les sous-officiers nommés officiers, ou appelés à l'un des emplois militaires qui leur sont dévolus en vertu des lois et réglements, ont droit, sur les sommes allouées pour rengagements, à une part proportionnelle à la durée du service qu'ils ont accompli.
17. Les dispositions de l'article précédent sont applicables aux militaires réformés et aux militaires passant dans un corps qui ne se recrute pas par la voie des appels.
Néanmoins, les sommes dues à ces derniers ne leur sont payées, en tout ou en partie, que sur l'avis du conseil d'administration du nouveau corps.
18. Les sommes attribuées par les articles 12 et 13 aux rengagés et aux engagés volontaires après libération, sont incessibles et insaisissables. En cas de mort, une part de ces sommes, proportionnelle à la durée du service, est dévolue aux héritiers et ayants cause des militaires.
En cas de déshérence, les sommes dues profitent à la dotation de l'armée.

Titre IV.

Des pensions de retraite des sous-officiers, caporaux ou brigadiers et soldats.

19. Le maximum et le minimum de la pension de retraite, fixés la loi du 11 avril 1831, sont augmentés de cent soixante-cinq francs (165f) pour les sous-officiers, caporaux, brigadiers et soldats.
Le droit à la pension de retraite par ancienneté est acquis à ces militaires à vingt-cinq ans accomplis de service effectif.
Toutes les autres dispositions de la loi du 11 avril 1831 sont maintenues.

20. Le surcroît de dépenses résultant de l'exécution de l'article précédent est prélevé sur l'actif de la dotation de l'armée, mais seulement en ce qui concerne les pensions des militaires des corps qui se recrutent par la voie des appels.

Titre V.
Dispositions générales et transitoires.

21. Les sous-officiers, caporaux, brigadiers et soldats qui sont actuellement sous les drapeaux, sont tenus, quels que soient leur âge et la durée de leurs services, d'accomplir le temps de leur engagement.
Les mêmes militaires qui, au jour de la promulgation de la loi, n'auraient pas encore vingt-cinq ans de service effectif, pourront être autorisés à se rengager, même quand ils seraient âgés de plus de quarante-sept ans.
22. Le règlement d'administration publique à intervenir concernant les mesures nécessaires à l'exécution de la présente loi déterminera,
1e Les formes des demandes d'exonération et les conditions de leur admission;
2e L'organisation de la caisse de la dotation de l'armée et de son service spécial; le mode de remboursement et le taux de l'intérêt des sommes qui y seront déposées; les conditions de payement des sommes allouées aux rengagements, et les rapports financiers entre l'État, la saisse des dépôts et consignations et la dotation de l'armée;
3e Le mode d'exécution de l'article 9 relatif aux versements faits avant l'appel;
4e Les formes et les conditions générales des remplacements, dans le cas prévu par l'article 15.
23. La présente loi est exécutoire à partir du 1er janvier 1856.
Toutes dispositions contraires sont abrogées à partir de la même époque.
Néanmoins, les rengagements et engagements contractés dans les conditions de la présente loi, pendant l'année 1855, compteront pour l'exonération des jeunes gens compris dans le contingent de la classe de ladite année, et donneront droit, en conséquence, aux allocations réglées par les articles 12 et 13.

Il sera pourvu aux dépenses qui résulteront, en 1855, de l'application des dispositions du paragraphe précédent, à l'aide des avances qui pourront être faites à la dotation de l'armée par la caisse des dépôts et consignations. Ces avances seront remboursées, en 1886, sur le produit des versements des prestations pour exonération du service militaire.

Les dispositions de l'article 19 de cette loi sont applicables aux pensions de retraite qui seront concédées en 1855, à partir de sa promulgation.

Délibéré en séance publique, à Paris, le 28 Mars 1855.

Le Président,
Signé A. De Morny.

Les Secrétaires: Signé Joachim Murat, marquis De Chaumont-Quitry,
Ed. Dalloz.

Extrait du procès-verbal du Sénat.

Le Sénat ne s'oppose pas à la promulgation de la loi relative à la création d'une dotation de l'armée, au rengagement, au remplacement et aux pensions militaires.

Délibéré en séance, au palais du Sénat, le 20 Avril 1855.

Le Président,
Signé Troplong.

Les Secrétaires: Signé F. De Beaumont, de Goulhot De Saint-Germain,
baron T. De Lacrosse.

Vu et scellé du sceau de Sénat:
Signé Baron T. De LagroCrosse.

Mandons et ordonnons que les présentes, revêtues du sceau de l'État et insérées au Bulletin de lois, soient adressées aux cours, aux tribunaux et aux autorités administratives, pour qu'ils les inscrivent sur leurs registres, les observent et les fassent observer, et notre ministre secrétaire d'état au département de la justice est chargé d'en surveiller la publication.

Fait au palais de Tuilleries, le 26 Avril 1855.

Vu et scellé
du grand sceau:
Le Garde des sceaux,
Ministre secrétaire
d'état au département
de la justice.

Signé Napoléon.
Par l'Empereur:
Le Ministre d'état,
Signé Achille Fould.

Nr. 3

Etat récapitulatif de la liste civile de 1853 à 1869

(In: La République française, Februar 1873, S. 41)

I. Dépenses imputables à l'Empereur.

1. Dépenses directes	
Cassette	105 801 529 24
Mariage	704 862 65
Naissance, baptême du prince impérial	880 688 92
Voyages et réceptions de princes	10 567 586 14
2. Dépenses pour la famille impériale	
Testament de Napoléon Ier	364 000 00
Allocations, dotations, etc.	58 795 285 00
3. Dépenses de la maison civile et militaire	
Ministre et ministère de la maison	7 735 178 68
Grand aumônier	3 737 203 69
Grand maréchal	70 572 809 17
Grand chambellan	12 207 787 12
Grand écuyer	30 335 653 09
Grand veneur	9 318 366 84
Grand maître des cérémonies	2 009 995 46
Grand maître de la maison de l'Impératrice	5 861 354 89
Maison du prince impérial	1 264 573 26
Cent gardes	9 100 048 94
Habillement d'officiers subalternes de la garde	1 447 700 00
Cautionnements militaires	483 532 85
Campagne d'Italie	991 028 82
4. Allocations, pensions, dons et secours	
Encouragements aux Arts, sciences et lettres...	2 566 941 53
Prix de courses de chevaux	6 574 636 27
5. Dépenses facultatives	
Mobilier de la couronne	20 874 729 67
Bibliothèque des palais	2 003 615 07
Etablissements agricoles	5 599 554 63
Imprévues et diverses	8 422 601 35

II. Charges de la liste civile

Musées impériaux	11	226 602 74
Manufactures impériales	14	057 355 95
Bâtiments de la couronne	53	594 671 17
Parcs et jardins	9	924 402 00
Domaines	10	440 342 59
Forêts	27	968 577 16
Services de eaux	3	757 736 03
Trésor de la couronne	3	097 569 90
Opéra	28	472 884 11
Total:	589	400 676 18

Nr. 4

Rapport préparatoire aux commandes de 1856.

Rapport à son excellence le ministre d'État.

(Archives Nationales, Paris, F 21/487)

Monsieur le Ministre,

Peu d'années se sont écoulées depuis que l'Empereur Napoléon III a été appelé à gouverner la France, comme président d'abord, puis comme Empereur, et cet espace de temps si court a été signalé par bien des faits mémorables et de glorieux évènemens. Il appartient à l'art comme à l'histoire d'en consacrer le souvenir d'une manière éclatante. L'artiste, en effet, peut à l'aide des moyens dont il dispose, donner au fait un caractère de réalité auquel le récit ne peut atteindre, et la peinture historique peut seule conserver d'une manière précise et certaine, l'image des personnages contemporains; nous les montrer agissant, nous indiquer la disposition des lieux, la forme exacte des costumes, reproduire, en un mot, la physionomie de l'époque dont elle retrace les évènements.

Les Fresques du Campo santo de Pise, les grandes peintures du Palais ducal à Venise, la Galerie de Marie Médicis de Rubens, les compositions de Lebrun et de Van-der-Meulen qui décorent les anciennes Galeries de Versailles. Les grands tableaux historiques du premier Empire, réunis dans le même Palais, et d'autres compositions d'une origine plus récente qui y sont placées, nous montrent comment, de tout tems, cette tâche dévolue aux artistes a été remplie, et quels précieux renseignements leurs oeuvres peuvent léguer à l'avenir.

Vous avez pensé, Monsieur le Ministre, que notre époque ne devait pas être négligée, et que bien des faits contemporains devaient trouver place, dès à présent, dans un Musée qui serait consacré spécialement aux gloires du nouvel Empire. Déjà même plusieurs compositions historiques

qui pourront figurer dans une semblable collection ont été exécutées ou commandées: tels sont les tableaux de la prise de Rome, de M.H.Vernet; la prise de Laghouat, de M.Beaucé; l'Installation des Grands Corps de l'Etat, de M. Muller; la mise en liberté d'Abd-el-Kader, de M.Ange Tissier, et l'assaut de Zaatcha, de M.Beaucé. Vous avez, en outre, chargé plusieurs artistes d'étudier sur place, les localités illustrées par de glorieux et récens faits d'armes. C'est ainsi que M.Yvon a été envoyé à Sébastopol et M.Beaucé en Afrique.

Le rétablissement de la paix doit donner aux Arts comme à l'Industrie, une active impulsion, et vous avez voulu, Monsieur le Ministre, inaugurer cette nouvelle ère, par la commande d'un certain nombre de compositions importantes, destinées à former et à compléter cette Collection.

Ces compositions comprendraient deux Séries de faits: les faits civils et les faits militaires.
Les faits civils pourraient remonter à la glorieuse et populaire origine du pouvoir actuel.
L'élection à la Présidence et sa proclamation dans la Séance du 20 décembre 1848; le Voyage dans le Midi; la Visite des Grands Corps de l'Etat à Saint-Cloud, dans la nuit du 1er décembre 1852; la Proclamation de l'Empire; la Distribution des Aigles; l'Achèvement du Louvre; le Mariage de l'Empereur; la Séance d'ouverture de l'Exposition universelle; la Visite de la Reine d'Angleterre; le Distribution des Récompenses à la suite de l'Exposition universelle; tels seraient les faits civils les plus saillants, dont la représentation serait confiée à un certain nombre d'artistes. Les fait militaires comprendraient toute la série des actions de guerre, depuis le siège de Rome, l'assaut de Zaatcha, jusqu'à la prise de Sébastopol et de Kinburn.

Une salle de vaste dimension devrait être consacrée à la seule guerre de Crimée.

Autour de quatre grandes compositions représentant: 1°. le Débarquement à Eupatoria, 2°. la Bataille de l'Alma, 3°. la Bataille d'Inkermann, 4°. l'Assaut de Malakoff et la Prise de Sébastopol, qui pourraient décorer les quatre faces principales de cette Salle, se grouperaient les évènemens secondaires dont l'intérêt n'est pas moindre et qui relieraient entre eux les faits principaux. Tels sont la prise de Balaklava, l'investissement de Sébastopol et l'ouverture de la tranchée; la grande sortie du 5 novembre 1854, repoussée; le bombardement d'Odessa et le bombardement des Forts de Sébastopol par la Flotte; les Soeurs de Charité et les Infirmiers en Crimée; le combat de Traktir; le combat de cavalerie d'Eupatoria, la Prise de Kertch et la Prise de Kinburn.

Ces divers faits pourraient fournir le sujet de dix tableaux moins importants que les quatre compositions principales, groupés autour d'elles. L'Embarquement des troupes à Boulogne; l'Attaque et la Prise de Bomarsund, et la Flotte dans la Baltique, pourraient former une annexe de la Galerie de Crimée. Un tableau représentant: La Rentrée de l'Armée d'Orient à Paris, compléterait la Série de ces évènemens glorieux.

Les tableaux relatifs aux deux faits les plus saillans de la Guerre d'Afrique, ont été précédemment commandés à M. Vivant Beaucé, il n'y a donc pas à s'en occuper, il en est de même du tableau de la prise de Rome. Quant aux autres compositions représentant les faits civils et les faits militaires, elles pourraient former plusieurs catégories, selon l'importance des sujets, et être confiés aux artistes dont les noms sont placés en regard des sujets.

Faits civils.
Tableaux de premier ordre;

1. Proclamation du Président, dans la Séance du 20 décembre 1848..... Picot
2. Visite des Grands Corps de l'état à St. Cloud, dans la nuit du 20 décembre 1851..... Lehmann
3. Proclamation de l'Empire..... Larivière
4. Le Mariage..... Winterhalter
5. Visite de la Reine d'Angleterre..... Jalabert
6. Le Baptême..... Couture

Tableaux de deuxième ordre:

1. Voyage dans le Midi..... Cabanel
2. Mise en liberté d'Abd-el-Kader..... commandé
3. Installation des Grands Corps d'Etat..... commandé
4. Distribution des Aigles..... Glaize
5. Ouverture de l'Exposition universelle..... Gérome
6. Achèvement du Louvre..... Ange Teissier
7. Distribution des Récompenses à la siute de l'Exposition universelle..... H. Flandrin
8. Le Congrès de Paris..... E. Dubuffe

Faits militaires.
Tableaux de premier ordre:

1. Débarquement à Eupatoria..... Barrias
2. Bataille d'Alma..... Vernet
3. Bataille d'Inkermann.....
4. Assaut et Prise de Malakoff..... Yvon
5. Prise de Bomarsund.....
6. Rentrée de l'Armée d'Orient à Paris.....

Tableaux de deuxième ordre:

1. Occupation de Balaklava..... E. Lamy
2. Ouverture de la tranchée devant Sébastopol..
3. La Sortie du 20 novembre, repoussée..... Doré
4. Le Bombardement d'Odessa.....
5. Le Bombardement des Forts de Sébastopol, par la Flotte.....
6. Les Soeurs de charité et les Infirmiers en Crimée..... Appert
7. Combat de Traktir..... Bellangé
8. Combat de cavalerie d'Eupatoria.....
9. La Prise de Kertch..... Morel Fatio
10. La Prise de Kinburn..... Durand-Brager
11. Embarquement des troupes à Boulogne.....
12. La Flotte française dans la Baltique..... Morel Fatio

Quant aux prix à attribuer à ces commandes, il est difficile de les déterminer d'une manière exacte, avant de connaître la place que les tableaux devront occuper, et par conséquent, leurs dimensions et leur plus ou moins d'importance. Nous ne pensons pas, toutefois, que le prix des commandes de 1er ordre puisse être abaissé au dessous de 20.000 francs, ne pouvant être confiées qu'à des artistes qui ont acquis une réputation méritée. Souvent même ce prix devra être plus élevé. Les prétentions de MM. Horace Vernet, Couture et Winterhater étant nécessairement fort élevées.

Le prix des commandes de deuxième ordre, pourra varier de 10.000 à 6.000 fr. en raison de la dimension des tableaux et des noms des artistes chargés de les exécuter, qui, tous, du reste, ont été choisis parmi les plus capables et les plus aptes à ce genre de composition.

Le prix total des tableaux de premier ordre,
pourrait donc s'élever à environ..... 250.000 F.
celui des tableaux de second ordre, à..... 200.000 F.

Ensemble..... 450.000 F.

Cette dépense de 450.000 F. est considérable, néanmoins, la situation du Crédit des Beaux-Arts permet d'y faire face, à la condition, toutefois, de ne l'imputer que sur les deux prochain Exercices, soit 250.000 F pour 1857 et 200.000 F. pour 1858.

Veuillez agréer, Monsieur le Ministre,
l'hommage de mon respect.
Le Chef de la Division de Beaux-Arts,
De Mercey

No. 5

Société des panoramas. Exposé préliminaire aux statuts définitifs. Projet du 21 décembre 1858.

(Archives Nationales, Paris, F 21/481 II)

La France a joué dans la guerre d'Orient un rôle si glorieux, et l'événement éclatant qui l'a terminée a eu un si grand retentissement que l'Empereur a voulu perpétuer le souvenir de cette mémorable campagne, par un panorama qui mît en relief les détails du siège gigantesque de Sébastopol, comme cela avait eu lieu pour les pétrolles de la Moskowa, d'Eylau, des Pyramides, etc.

Le colonel Langlois a donc reçu la mission de se rendre en Crimée, sur les lieux témoins des héroïques efforts de nos armées, et c'est après sept mois d'un travail opiniâtre, qu'il en a rapporté les dessins et études nécessaires pour reproduire, avec une scrupuleuse fidélité, le théâtre de la guerre, et préparer la composition du nouveau panorama.

La ville de Paris, s'associant aux vues de sa Majesté, a concédé au Colonel Langlois un emplacement aux Champs-Elysées, sur lequel elle vient d'élever, à ses frais, une rotonde et des bâtiments accessoires, à la charge par le concessionnaire de servir une redevance proportionnée aux dépenses.

Dans cet état de choses, le Colonel Langlois a dû s'occuper de constituer une société appelée à faire les fonds nécessaires pour l'exécution et l'exploitation du panorama projeté, ainsi que des dioramas représentant les principaux épisodes qui s'y rattachent.

Comme on le voit, cette société se forme, avant tout, dans l'intérêt de l'art, de l'honneur militaire, et en vue de réaliser les intentions de Sa Majesté. Son but est de conserver le souvenir des belles et nobles

actions, et de reproduire, par le prestige de la peinture, par la rigoureuse exactitude des lieux, l'ensemble et les détails tant du siège de Sébastopol que des grand évènements qui sont la gloire de la France, afin de développer (selon les propres paroles de l'Empereur) tout ce qui peut ennoblir les coeurs et exalter les esprits pour le bien.

Nr. 6

Durand-Brager: Types et physionomies de l'Armée d'Orient

(in: L'Illustration, 10.3.1855, S. 153)

Mon cher Monsieur,
Je vous remercie d'abord, et viens ensuite vous témoigner mon contentement de voir accepter par votre journal mon nouvel ouvrage des types et physionomies des armées de terre et de mer en Orient. Vous me connaissez assez pour être persuadé à l'avance qu'il sera terminé aussi consciensement que je l'ai commencé.

Mes crayons et ma plume sont, il est vrai de pauvres interprètes en face des grandes choses qui se voient et se passent ici; mais je ferai de mon mieux pour réussir dans la double mission de tenir vos lecteurs au courant des incidents journaliers relatifs à nos armées de terre et de mer, des vues de théâtre de la guerre, et de les initier, par cette nouvelle publication tout indépendante de la première, aux détails d'intérieur, scènes et habitudes de la vie des camps, à ces rudes travaux de siège et de tranchées; bref, à tout ce qui compose, dans l'armée et dans la marine, la vie quotidienne de chacun.

Je les conduirai dans les tentes, je les mènerai aux corvées de toute nature, je leur ferai admirer le courage et la résignation de ces braves soldats, qui, après vingt-sept heures de garde aux tranchées, souvent par la neige et la pluie, partent quelquefois de suite pour courir au loin à la recherche de quelques minces fagots destinés au foyer de la popotte, ou prennent la pelle et la pioche pour le travail des tranchées.

Je ferai défiler devant eux ces convois de malades et de blessés, ces longues files de caissons, prolonges, guimbardes, fourgons d'ambulance, etc., etc.; puis des troupes de mulets chargés d'approvisionnements, de projectiles et de fourrages.

Je les entraînerai jusque dans ces ambulances, tristes et navrants réceptacles des misères de la guerre. Ils compatiront aux souffrances de nos soldats, à leur énergie, et verront par eux-mêmes les soins que l'on apporte pour paillier autant que possible des maux inévitables, ils comprendront le dévouement infatigable des chirurgiens et officiers de santé de l'armée, ainsi que la digne et consolante charité des aumôniers de l'escadre. Il me sera facile de les faire se glisser jusque dans les tranchées les plus rapprochées de la place; ils verront les hommes à la sape, à la mine, aux batteries; ils prendront sur le fait nos braves francs tireurs et nos intrépides éclaireurs volontaires, que l'on ne voit que la nuit, et qui peuvent, par le nombre de leurs coups de main, compter les jours écoulés depuis leur organisation. Chaque soldat, chaque type sera passé en revue; je tâcherai de n'oublier personne: car ici tout le monde a son mérite et sa valeur, depuis le plus crâne troupier jusqu'au modeste infirmier. Je me garderai aussi de passer sous silence ces mille et mille épisodes de la vie militaire que j'ai eu le bonheur de recueillir jour par jour.

Je rendrai à notre marine la part de justice qui lui revient dans cette longue et pénible campagne: car officiers et marins ont eu non-seulement à partager les dangers et les soucis de la guerre, mais encore les fatigues du camp, celles de la tempête sur des côtes dangereuses et presque inconnues jusqu'ici; je retracerai tout ce qu'il leur a fallu d'abnégation et de courage pour résister à ces longues et arides corvées nécessitées par l'approvisionnement de l'armée, par les transports de troupes et de blessés; je dirai leur courage pendant ces cruelles épidémies où, si fortement éprouvés eux-mêmes, ils trouvaient encore la force de soigner, consoler et remonter le moral des pauvres soldats qu'ils transportaient dans les hôpitaux de Constantinople. Passant enfin dans les nombreuses et fortes batteries de siège armées par les marins et les canons de l'escadre, vos lecteurs monteront avec moi

sur nos bâtiments de guerre et pourront étudier chaque homme dans sa propre activité. Nos dignes alliés actuels, ceux que nous espérons voir encore se joindre à nous, apporteront aussi leur contingent à cette grande revue.

Sous toute, je ne négligerai rien, je ne reculerai devant aucune espèce de peines, fatigues ou dangers, pour mettre sous les yeux de vos lecteurs les physionomies de cette vaillante armée, appelée par l'Empereur et la justice à combattre les prétentions ambitieuses d'un souverain étranger, qui, pour dissimuler son désir d'agrandissement et de conquêtes, se travestit en ministre de la religion orthodoxe, et prêche au dix-neuvième siècle, dans ses États une sainte croisade pour la défense d'une croyance que certes personne n'a jamais songé à attaquer.

Soyez, mon cher Monsieur Paulin, mon interprète auprès de vos abonnés. Mes dessins auront, j'espère, le sentiment juste des personnages; quant à mon style, il n'a, je commence par le dire, aucune prétention littéraire; je tâcherai simplement de raconter le mieux possible ce que j'ai bien vu et étudié. Puissent mes efforts satisfaire un peu tout le monde, et ce sera autant d'accompli dans l'honorable mission que le gouvernement a daigné me confier.

J'ai le plaisir de vous annoncer que Son Excellence le ministre de la marine a bien voulu encourager mon travail, en prenant cette publication sous son digne et bienveillant patronage.

Tout à vous. H. Durand-Brager

Nr. 7

Briefwechsel zwischen Felix Philippoteaux und dem Ministère d'Etat

(Archives Nationales, Paris, F 21/102)

1. Brief von Felix Philippoteaux an den Commissaire général pour les Beaux-Arts Frédéric de Mercey vom 5. Juni 1858

Monsieur, Veuillez m'excuser si j'insiste de nouveau pour obtenir de vous l'audience que j'ai déjà eu l'honneur de vous demander.

La seconde esquisse du Combat de Balaklava que je désirais vous soumettre a été remise par les soins et avec la recommandation de M. Thomas, Payeur central du Trésor, à M. le Secrétaire particulier de M. le Ministre d'Etat.

Je regrette vivement de n'avoir pu vous la présenter directement et serais heureux d'avoir votre avis sur les changements que j'y ai introduits d'après vos conseils.

Je viens donc vous prier de vouloir bien m'indiquer le jour où il vous sera possible de me recevoir.
Veuillez agréer...

2. Brief von Felix Philippoteaux an den Ministère d'Etat vom 8. März 1859

Monsieur, Il y a 15 jours aujourd'hui, que M. de Mercey m'a fait venir à son cabinet pour me demander où en était le tableau du Combat de Balaklava et qu'il me promit de le venir voir lui-même très prochainement, afin d'en déterminer le prix avant d'en proposer l'acquisition au Ministre.

Comme le délai qui m'est accordé pour l'envoi de ma toile à l'Exposition expire le 15 de ce mois, et que je crains que M. de Mercey m'ait oublié la promesse qu'il m'a faite, je prends la liberté de recourir à votre bienveillance habituelle pour les artistes, et de vous prier de vouloir bien lui rappeler qu'il m'avait donné la parole que cette

affaire serait régularisée à la fin de l'année dernière, que mon parent M. Thomas, payeur central du Trésor a dû lui écrire à ce sujet, et qu'il est enfin de toute nécessité que je sache avant d'envoyer mon tableau à l'Exposition, si je puis le déclarer comme commandé par le Ministère d'Etat.

Soyez assez bon, Monsieur, pour m'excuser si je vous adresse cette demande par écrit, mais c'est précisément l'attente où je suis depuis 15 jours qui m'empêche de quitter mon atelier.

Veuillez donc user de votre influence pour déterminer M. de Mercey à le souvenir de sa bienveillante promesse, et veuillez agréer...

3. Brief von Felix Philippoteaux an das Ministère d'Etat vom 4. August 1859

Monsieur, Veuillez excuser la liberté que je prends de vous rappeler que vous aviez eu la bonté de me promettre votre bienveillant appui auprès du Ministre, pour faire décider la régularisation de la commande que j'ai exécutée depuis bientôt 7 mois et qui m'avait été promise formellement par M. de Mercey il y a plus d'un an. Un avis de la direction de l'Exposition nous enjoint de faire reprendre nos tableaux dans le plus bref délai: Dois-je m'y conformer ou laisser là ma toile au risque de ce qui peut arriver ? dans cette alternative, j'ai l'honneur de m'adresser encore à vous pour vous prier de vouloir bien préférer la solution d'une affaire que je ne puis croire encore douteuse après l'assurance que j'avais recue.
Veuillez agréer, Monsieur...

4. Brief von Felix Philippoteaux an das Ministère d'Etat vom 18. Januar 1860

Monsieur, Veuillez me permettre de vous rappeler que lorsque j'eus l'honneur de vous voir dans le courant d'octobre dernier, vous m'aviez fait espérer uns prochaine solution à la question de l'acquisition de mon tableau.

Tout en voulant éviter de vous importuner de cette affaire, je crois qu'il peut être utile cependant de la rappeler à votre souvenir.

Veuillez être assez bon, Monsieur, pour excuser cette insistance de ma part, insistance encouragée par l'espoir que vous m'aviez bien voulu donner, et daignez agréer l'assurance de ma respectueuse considération avec laquelle j'ai l'honneur d'être, Monsieur, votre tout dévoué.

5. Erlaß des Ministère d'Etat vom 22. März 1860

M. Philippoteaux, peintre, est chargé d'exécuter, pour le compte du Ministère d'Etat et moyennant la somme de 5.500 F., imputable sur le crédit des ouvrages d'art et de décoration d'édifices, publia un tableau représentant: Le Combat de Balaklava. Ce tableau est destiné aux galeries historiques de Versailles.
Paris, le 22 mars 1860

6. Brief vom Ministère d'Etat an Felix Philippoteaux vom 27. März 1860

Monsieur, j'ai l'honneur de vous annoncer que M. le Ministre d'Etat vient de décider que votre tableau représentant:
Le Combat de Balaklava qui a figuré à l'Exposition de 1859 sous le n° 2432, serait acquis au compte de son Ministère moyennant la somme de 5.500 Francs.
Cette somme de 5.500 Francs vous sera payée moitié en 1860 et le reste en 1861. Elle comprend le prix du cadre de votre tableau.

Nr. 8

Brief von Soulange-Teissier an Frédéric de Mercey, Generaldirektor der Schönen Künste im Ministère d' Etat.

(Archives Nationales, Paris, F 70/299)

Monsieur le Directeur,

On n'a encore rien fait de sérieux comme reproduction du tableau d'Adolphe Yvon (La prise de la Tour Malakoff). Je me propose d'en faire, en lithographie, une reproduction du format de 90 cm de largeur sur 58 cm de hauteur (le dessin).

Si un éditeur me faisait cette commande, le prix
de mon travail sur pierre serait de..... 10.000 F.
La pierre brute et les écritures de..... 350 F.
Le cent d'impression sur chine de..... 350 F.
Le prix du premier cent deviendrait donc à 10.700 F.

Je viens, Monsieur le Directeur, vous prier de me faciliter cet immense travail, qui ne compte pas moins, sans les fonds, de 250 à 300 figures dont 70 portraits, en déterminant S. Ex. le Ministre d'Etat à prendre une souscription de 100 épreuves sur chine à 40 F l'épreuve. J'attends pour me mettre à l'oeuvre l'honneur de votre réponse.

Veuillez agréer, je vous prie,
Monsieur le Directeur,
l'expression de mes très-humbles respects.

Soulange-Teissier
Paris le 25 Janvier 1858

QUELLENVERZEICHNIS

Unpublizierte Quellen

Archives Nationales, Paris:

F 21/ 61-112 (Commandes et acquisitions - 1851-1860)
F 21/ 113-189 (Commandes et acquisitions - 1861-1870)
F 21/ 262-291 (Encouragements pécuniaires attribués à des artistes)
F 21/ 292-303 (Artistes - Affaires diverses, 1813-1893)
F 21/ 487 (Gravure d'art. Demandes d'achat, commandes, acquisitions, transports, 1854-1870)
F 21/ 491,1 (Pièces diverses provenant du cabinet du Surintendant puis directeur des Beaux-Arts)
F 21/ 491,2 (Subvention à la Société des Panoramas, 1857-1881)
F 21/ 527-528 (Salons annuels)
F 21/ 539 (Salons. Commandes et acquisitions, 1861-1876)
F 21/ 2284-2289 (Missions artistiques et littéraires)
F 70/ 43-56 (Ordonnances de payement, 1855-1864)
F 70/ 196-222 (Dépenses pour acquisitions d'ouvrage d'art)
F 70/ 289-291 (Encouragements et souscriptions à des artistes)
F 70/ 293-299 (Arrêtés du ministre d'Etat pour l'acquisition d'ouvrages d'art, 1853-1863)
F 70/ 304 (Collection originale des arrêtés du ministre d'Etat, 1860)
O 5/ 38-39 (Enregistrement des décrets et décisions de l'Empereur)
O 5/ 129-130 (Musées impériaux, Dossiers personnels)
O 5/ 301-303 (Analyse des journaux, Presse parisienne)
O 5/ 1707-1718 (Encouragements aux Beaux-Arts, 1853-1870)

Archives du Musée du Louvre:

2 DD 25 (Commandes et acquisitions des Musées impériaux)
2 DD 26 (Enregistrements des arrêtés d'acquisitions)

Archives historiques de l'Armée:

3 1 (Armée d'Orient, 1854-1856)
3 1 46 (Pertes: tués et blessés)
3 1/ 50 (Succession Blanchot, Correspondance de l'Etat-Major général)
3 1/ 69 (Grand Etat-Major général, Service politque et topographique)
3 1/ 116 Journal des opérations de l'Armée d'Orient)
3 1/ 231-235 (Ordres généraux, Série Saint-Arnaud et Canrobert)
3 1/ 236-239 (Ordres généraux, Série Pélissier)
3 1/ 240-241 (Bulletins, Série Pélissier)
Etats de Service, Dossiers personnels.

Literatur

About, Edmond: Voyage à travers l'exposition des Beaux-Arts. Paris 1855.
About, Edmond: Nos artistes au Salon de 1857. Paris 1858.
About, Edmond: Salon de 1864. Paris 1864.
Academy, (The), in: Art News Annual XXXIII, New York 1967.
Adeline, Jules: Hippolyte Bellangé et son oeuvre. Paris 1880.
Adeline, Jules: Les Arts de reproduction vulgarisés avec 140 vignettes dans le texte et 12 planches hors texte. Paris 1894.
Adhémar, Hélène: La "Liberté sur les barricades" de Delacroix, étudiée d'après des documents inédits, in: GBA, 43, 1954, S. 83-92.
Adhémar, Jean: Le bois gravé en France jusqu'à la fin du XIXe siècle. Paris 1944.
Adhémar, Jean: L'Education visuel des fils de France et l'origine du Musée de Versailles. Paris 1965.
Adhémar, Jean: Pellerin était un dangereux franc-maçon, in: Vieux Papiers, Bd. 21, S. 171.172.
Adye, John: A Review of the Crimean War, to the winter of 1854-1855. o.O. 1973.
Albist, J.: Annales du Second Empire, Les campagnes électorales (1851-1869). Paris 1869.
Album militaires de l'armée française en action, 150 sujets lithographiés par de Moraine. Paris 1855.

Alexandre, Arsène: Histoire de la peinture militaire en France. Paris 1889.

Allem, Maurice: La vie quotidienne sous le Second Empire, Paris 1848.

Almanach impérial pour 1853 présenté à Leurs Majestés. Paris 1853.

Ambert, Joachim: Essais en faveur de l'armée. o.O.. 1839.

Ambert, Joachim: Soldat, Paris 1854.

Ambert, Joachim: Conséquences des progrès de l'artillerie. o.O. 1866.

Ambert, Joachim: Le Soldats français. Tours 1881.

Angrand, Pierre: La commande des portraits officiels sous Napoléon III, in: GBA, 1967, S. 185.

Angrand, Pierre: L'Etat mécène. Période autoritaire du Second Empire, (1851-1860), in: GBA 1968, I, S. 303-348.

Anonym: Note sur les progrès de l'artillerie dus à l'initiative de l'empereur Napoléon III. o.O. o.J.

Anonym: Roger Fenton, premier reporter photographe aux armées, in: Vert et Rouge, Nr. 102, 1937-1956, S.28-34.

Aradi, Nóra: Die Darstellung von klassenbewußten Massen in der bildenden Kunst, in: Bildende Kunst, 1971, S. 177-181.

Ardouin-Dumazet: Voyage en France, 22e série. Plateau Lorrain et Vosges, o.O. o.J.

Armée (L) française à l'exposition de 1861. Paris 1861.

Arnauldet, Thomas: Les Artistes bretons, angevins, poitevins au Salon de 1857. Nantes 1857.

Astruc, Zacharie: Les 14 stations du Salon 1859, suivies d'un récit douloureux, Paris 1859.

Astruc, Zacharie: Le Salon, Feuilleton quotidien..., Paris 1863.

Atlas historique et topographique de la guerre d'Orient en 1854, 1855 et 1856 entrepris par ordre de S.M. l'Empereur Napoléon III, rédigé sur les documents officiels..., Paris 1858.

Aubert, Maurice: Souvenirs du Salon de 1859, Paris 1859.

Aubry, Octave: Le Second Empire, Paris 1938.

Aucoc, Léon: L'Institut de France. Paris 1889.
Augustin-Thierry, A.: Souvenirs d'un peintre militaire, Adolphe Yvon, in: RDM, 1933, S. 844-873.
Auvray, Louis: Exposition des Beaux-Arts, Salon de 1857, Paris 1857.
Auvray, Louis: Exposition des Beaux-Arts, Salon de 1859, Paris 1859.
Auvray, Louis: Exposition des Beaux-Arts, Salon de 1861, Paris 1861.
Auvray, Louis: Exposition des Beaux-Arts, Salon de 1863, Paris 1863.
Avenel, Henri: Histoire de la presse française depuis 1789 jusqu'à nos jours, Paris 1900.
Aynaud, Adolphe: Notes sur l'imagerie d'Epinal, Paris 1957.
Baldet, Marcel: Les armes à feu. Paris 1972.
Balteau, J./Bardoux, A./Prevost: Dictionnaire de Biographie française, 13 Bde, Paris 1933-1975.
Bandmann, Günter: Das Exotische in der europäischen Kunst, in: Festschrift für H. Lützeler. Der Mensch und die Künste. Düsseldorf 1962, S. 337 ff.
Bapst, Germain: Essai sur l'histoire des Panoramas et des dioramas, Paris 1891.
Bapst, Germain: Le Maréchal Canrobert: Souvenirs d'un siècle, 6 Bde, Paris 1898-1912.
Barbary, James: The Crimean War. London 1972.
Barbé, Jean Julien: L'Imagier de Metz, Metz 1950.
Barbier, Jean-Baptiste: Outrances sur le Second Empire, Paris 1956.
Barbier, Jean-Baptiste: Mensonges sur le Second Empire. Paris 1959.
Bardoux, A.: siehe Balteau, J.
Baric: Un tour au Salon, Exposition des Beaux-Arts de 1863, Paris 1863.
Barker, Arthur J.: The War against Russia, 1854-1856. New York 1911.

Baschet, Robert: E.J. Delécluze témoin de son temps (1781-1863), Paris 1942.

Batailles et combats de la guerre de l'indépendance d'Italie, composés et dessinés par Gustave Doré, Paris 1859.

Baudelaire, Charles: Salon de 1859, in: Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres oeuvres critiques, hrsg. v. Henri Lemaitre, Paris 1962, S. 305 ff.

Baudelaire, Charles: Sämtliche Werke/Briefe, Juvenilia-Kunstkritik 1832-1846, hrsg. v. F. Kemp und C. Pichois. München 1977.

Baudens, L.: Souvenirs d'une mission médicale à l'Armée d'Orient, in: RDM, 1857, Bd. 7, S. 876 ff.; Bd. 8, S. 587 ff.; Bd. 9, S. 590 ff.

Baumgart, Fritz: Idealismus und Realismus, 1830-1880, Die Malerei der bürgerlichen Gesellschaft, Köln 1975.

Baumgart, Winfried: Probleme der Krimkriegsforschung, Eine Studie über die Literatur des letzten Jahrzehnts (1961-1970), in: Jahrbuch für Geschichte Osteuropas, N.F. 19, 1971, S. 49-109, 243-264, 371-400.

Baumgart, Winfried: Der Friede von Paris 1856, München 1972.

Bazancourt, César, Baron de: Cinq mois au camp devant Sébastopol. Paris 1855.

Bazancourt, César, Baron de: L'Expédition de Crimée jusqu'à la prise de Sébastopol. Paris 1856.

Bazancourt, César, Baron de: Der Feldzug in der Krim bis zur Einnahme von Sewastopol. Wien 1856.

Bazin, Germain: Le Salon de 1830 à 1900, in: Scritti di Storia dell'arte in onore di Lionello Venturi, II, Rom 1956, S. 117 ff.

Beaumont-Newhall: The History of Photography from 1839 to the present day. New York 1964.

Becker, Felix / Thieme, Ulrich: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. 37 Bde. Leipzig 1907-1950.

Becq de Fouquières, Louis: Isidore-Alexandre-Auguste Pils, sa vie et ses oeuvres. Paris 1876.

Becq de Fouquières, Louis: Exposition des oeuvres de Pils à l'Ecole des Beaux-Arts, Paris 1877.

Bédarrides, Josue Phinées: Journal humoristique du siège Sébastopol par un artilleur, Paris 1868.

Bédollière, Emile de la: La Gorge de Malakoff, in: L'Univers illustré, 14.5.1859, S. 190.

Beitrag der Bildenden Kunst zum Thema Krieg und Frieden, Katalog Berlin 1975.

Bellanger, Claude / Godechot, Jacques / Guiral, Pierre / Terrou, Fernand: Histoire Générale de la Presse française, Bd. 2 (De 1815 à 1871), Paris 1969.

Bellet, Roger: Presse et journalisme sous le Second Empire, Paris 1967.

Bellier de la Chavignerie, Emile: Dictionnaire générale des artistes de l'école française... Continué par Louis Auvray, 2 Bde. Paris 1882-1885.

Belloy, A. de: Beaux-Arts, Exposition universelle, Paris 1855.

Belloy, A. de: Le Salon de 1859, in: L'Artiste, 17.4.1859, S. 242.

Bénézit, E.: Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, 8 Bde, Paris 1948-1955.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M. 1968.

Berl, Heinrich: Napoleon III., Demokratie und Diktatur, München 1946.

Bertall: Le Salon, in: Le journal pour rire, 3.11.1855.

Berthaut, Colonel: Les Ingénieurs géographes militaires, 1624-1831, étude historique, Paris 1902.

Bertholon, J. / Lhote, C.: Horace Vernet à Versailles, au Luxembourg et au Louvre, Paris 1863.

Beslay, François de: Causeries à deux sur le salon de 1857, Senlis 1857.

Besson, George: La Photographie française (1839-1936), Mulhouse 1936.

Blanc, Charles: Les Peintres d'histoire, Paris o.J.

Blanc, Charles: La Peinture, Paris o.J.

Blanc, Charles: Le trésor de la curiosité tiré des catalogues de vente, Paris 1857-1858.

Blanc, Charles: Histoire des peintres de toutes les écoles, école française, Paris 1862-1863.

Blanc, Charles: Une famille d'artistes, Les trois Vernet, Joseph, Carle, Horace, Paris 1898.

Blanc, Charles: Les artistes de mon temps, Paris 1877.

Blanchard, Marcel: Le Second Empire, Paris 1950.

Blond, Georges / Mognot, Gérald: Histoire mondiale des guerres, Paris 1965.

Boime, Albert: Thomas Couture and the evolution of painting in 19th. Century France, in: Art Bulletin, 51, März 1969, S. 48-56.

Boime, Albert: The Academy and French Painting in the Nineteenth Century, London 1971.

Bossert, Helmutz / Guttmann, Heinrich: Aus der Frühzeit der Photographie 1840-1870, Frankfurt/M. 1930.

Bouchot, Henri: Exposition des portraits des écrivains et des journalistes du siècle, in: GBA, LXXIII, 1893, S. 202-222.

Bourelly, Jules: L'Armée est-elle, doit-elle être la nation, New York 1971.

Bourseul, Charles: Biographie du Colonel Langlois, Paris 1874.

Braive, Michel François: L'Age de la photographie, De Niepce à nos jours, Bruxelles 1965.

Braungart, Richard: Krieg und Kunst, in: Die Kunst, Bd. 29, 1913-1914, S. 553-565.

Braungart, Richard: Das Kampfmotiv in der modernen Kunst, in: Neue Züricher Zeitung, Jg. 135, Nr. 1498, 5.11.1914, Titelseite.

Breton, Jules: Nos peintres du siècle, Paris o.J.

Brieger, Peter: Die deutsche Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts, Berlin 1930.

Brière, Gaston: Rectifications et additions au catalogue du Musée de Versailles par E. Soulié. Paris 1912.

Brion, Marcel: Peinture romantique. Paris 1967.

Brochon, Pierre: Les livres de colportage en France depuis le XVIe siècle, Sa littérature, ses lecteurs. Paris 1954.

Brookner, Anita: Aspects of Neo-Classicism in French Painting, in: Apollo, London, Dez. 1958, S. 67-73.

Brooks, Graham: Napoleon III. London 1936.

Brunon, J.: Balaklava, la charge de la Brigade Légère, in: Revue historique de l'Armée, X, 1954, S. 217-240.

Buddemeier, Heinz: Panorama, Diorama, Photographie, Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. Untersuchungen und Dokumente. München 1970.

Bürger: Salons de W. Bürger, 1861-1862. 2 Bde, Paris 1870.

Bureau, Jean: Un artiste méconnu: Le colonel Langlois, peintre de batailles, 1789-1870, in: Art Basse-Normandie, Nr. 3, 1956, S. 20-24.

Bureau, Jean: Le souvenir du colonel Langlois à Saint-Hymer, in: Pays d'Auge, 1975, Nr. 7, S. 26-28.

Bureau, Jean: Le voyage en Egypte de Flaubert et de Langlois (1849-1850), in: Pays d'Auge, 1975, Nr. 2, S. 3-8.

Burty, Philippe: La Photographie au palais des Beaux-Arts. Paris 1859.

Busquet, Alfred: M. Yvon et ses nouvelles toiles de batailles, in: L'Artiste, N.F., Bd. 3, 21.3.1858, S. 199f.

Bussmann, George: Die Darstellung des Krieges, in: Kunst im Dritten Reich, Dokumente einer Unterwerfung. Frankfurt/M. 1974.

Buttet, Colonel de: Les méthodes de travail du Dépôt de la Guerre, in: Revue historique, 460, Okt.-Dez. 1961, Bd. 226, S. 421-426.

Buttet, Colonel de: Méthodes de travail du Dépôt de la Guerre, L'Iconographie au service de l'Histoire, Les aquarelles de Rivoli, in: Revue historique de l'Armée, 1968, Nr. 2, S. 7-18.

Cadol, Edouard: Revue du Salon de 1859, Peintres de batailles, in: L'Univers illustré, II, 7.5.1859, S. 182f.

Callias, Hector de: Salon de 1861, in: L'Artiste, 1861, Bd. 11, S. 217 ff; Bd. 12, S. 1 ff.

Calonne, Alphonse de: Exposition des Beaux-Arts de 1857. Paris 1857.

Calonne, Alphonse de: Salon de 1861. Paris 1861.

Calvet-Sérullaz, A.: A propos de l'exposition Baudelaire: L'Exposition du Bazar Bonne-Nouvelle en 1846 et le Salon de 1859, in: Bulletin de la Société de l'art français, 1971.

Du Camp, Maxime: Souvenirs d'un demi-siècle. Paris 1949.

Du Camp, Maxime: Les Beaux-Arts à l'exposition universelle de 1855. Paris 1855.

Du Camp, Maxime: Les Salon de 1857; Peinture, Sculpture. Paris 1857.

Du Camp, Maxime: Le Salon de 1859. Paris 1859.

Du Camp, Maxime: Le Salon de 1861. Paris 1861.

Du Camp, Maxime: Le Salon de 1864. Paris 1864.

Du Camp, Maxime: Le Beaux-Arts à l'Exposition Universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 et 1867. Paris 1867.

Du Camp, Maxime: Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle. 6 Bde, Paris 1879.

Campagne de l'Empereur Napoléon III en Italie 1859. Paris 1860-1861.

Camus, Antoine: Les écrivains militaires modernes, Alfred de Vigny, Paul de Molènes, in: Le Spectateur militaire, 2.F., Bd. 47, 1864, S. 225-242 und 384-402.

Canonge, Frédéric, Colonel: Histoire militaire contemporaine, 1854-1871, 2 Bde. Paris 1882.

Canonge, Frédéric, Général: Traité d'histoire et d'art militaires, Paris 1900-1906.

Cantaloube, A.: Lettres sur les Expositions et le Salon de 1861, Paris 1861.

Cantrel, Emile: Salon de 1863, in: L'Artiste, 1863, Bd.1, S. 195 ff.

Case, Lynn Marshall: French opinion on war and diplomacy during the Second Empire. Philadelphia 1954.

Castagnary, Jules Antoine: Les Artistes du XIXe siècle. Salon de 1861, Paris 1861.

Castagnary, Jules Antoine: Les Bilan de l'année 1868, politique, littéraire, dramatique, artistique et scientifique, Paris 1869.

Castagnary, Jules Antoine: Salon 1857-1870, Paris 1892.

Castaing, Roger: Une imprimerie-imagerie au XIXe siècle. Les produits de la fabrique messine Dembour-Gangel-Didion. 1835-1879, in: Vieux Papier, Bd, 19, 1950, S. 259-264.

Celebonović, Aleska: Bürgerlicher Realismus. Die Meisterwerke der Salonmalerei. Berlin 1974.

Censure (La) sous Napoléon III. Rapports inédits et en extenso (1852 à 1866), Paris 1892.

Cercler, René: François Georgin et l'imagerie, Paris 1943.

Césena, Amédée de: L'Italie confédérée. Histoire politique, militaire et pittoresque de la campagne de 1859, Paris 1860.

Chaalons d'Argé: Notice sur les principaux tableaux de l'Exposition de 1859, Paris 1859.

Chaalons d'Argé: Notice sur les principaux ouvrages de peinture et de sculpture exposés au palais des Champs-Elysées, Paris 1861.

Challeat, J.: L'Artillerie de terre en France pendant un siècle. Histoire technique. Bd. 1 (1816-1880). Paris 1933.

Chalmin, Pierre: L'Officier français de 1815 à 1870, Paris 1956.

Cham: Salon de 1857. o.O. o.J.

Cham au Salon de 1861. o.O. o.J.

Cham au Salon de 1863. o.O. o.J.

Champfleury: Histoire de l'imagerie populaire, Paris 1869.

Champfleury: Le Réalisme. Textes choisis et présentés par G. et J. Lacambre, Paris 1973.

Chanlaine, Pierre: Edouard Detaille. Paris 1962.

Chapeaurouge, Denis de: Die Phantasie des Betrachters in dem Frühen Realismus 1800-1850, in: Ausstellungskatalog des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Schweinfurt 1967, S. 115-123.

Chapelle, Paul-Adolphe, dit Laurencin-C.: Nos Zouaves. Historique, organisations, faits d'armes, les régiments, vie intime, Paris 1888.

Chapelle, Paul-Adolphe, dit Laurencin-C.: Les Archives de la guerre historiques et administratives (1688-1898), Paris 1898.

Charnay, Jean-Paul: Société et suffrage universel. o.O. o.J.

Chastel, André: Sur Léonard de Vinci et les casques fantastiques, in: Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1952-1953, S. 70-71.

Chastel, André: Les capitaines antiques affrontés dans l'art florentin du XVe siècle, in: Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1954, S. 279-289.

Chatelain, Jean: Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon, Paris 1973.

Chaumontel, L.: La Photographie à la guerre, in: L'Illustration, 1861, Bd. 37, S. 287.

Chennevières, Philippe de: Portraits inédits d'artistes français, Paris 1869.

Chennevières, Philippe de: Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts, Paris 1885.

Chenu, Jean-Charles: Recrutement de l'armée et population de la France, Paris 1867.

Chenu, Jean-Charles: De la mortalité dans l'armée, et des moyens d'économiser la vie humaine. Extraits des statistiques médico-chirurgicales des campagnes de Crimée en 1854-1856 et d'Italie en 1859, Paris 1870.

Chesneau, Ernest: Libre étude sur l'art contemporain. Salon de 1859, Paris 1859.

Chesneau, Ernest: Les Intérêts populaires dans l'art. La Vérité sur le Louvre, le Musée de Napoléon III et les artistes industriels, Paris 1862.

Chesneau, Ernest: L'Art dans les résidences impériales, Compiègne, Paris 1863.

Chesneau, Ernest: L'Art et les artistes modernes en France et en Angleterre, Paris 1864.

Chesneau, Ernest: Notice sur G. Régamey, Paris 1879.

Chesneau, Ernest: La Peinture française au XIXe siècle. Les chefs d'école. Louis David, Gros, Géricault, etc., Paris 1883.

Chevalier, Louis: Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle, Paris 1958.

Christophe, Robert: Napoléon III au tribunal de l'Histoire, Paris 1971.

Civry, Eugène: L'Armée française, sa mission, son histoire, Paris 1852.

Claretie, Jules: Peintres et sculpteurs contemporains, Paris 1887.

Clark, Kenneth: A catalogue of the drawings of Leonardo da Vinci in the collection of his Majesty the King at Windsor Castle, Cambridge 1935.

Clark, Timothy J.: The absolute Bourgeois. Artists and Politic in France 1848-1851. London 1973.

Clay, Jean: Fallait-il brûler les "pompiers" ?, in: Réalités, März 1973, S. 54-60.
Clement de Ris, Louis Torterat: Pils, in: GBA, 1875, II, S. 481-497.
Clement de Ris, Louis Torterat: Notice du Musée historique de Versailles... Supplément, Paris 1881.
Cogniot, Georges: Proudhon et la démagogie bonapartiste, Paris 1958.
Du Colombier, Pierre: A propos de Constantin Guys, in: L'Amateur d'Art, Nr. 84, 1952, S. 3.
Compte rendu par le ministère d'Etat. Compte définitif des dépenses, 7 Bde, Paris o.J.
Conder, F.R.: The Doré Gallery. Descriptive Catalogue of the pictures, London 1887.
De la Conduite de la guerre d'Orient. Expédition de Crimée par un officier général. Bruxelles 1855.
Cordier, Edouard-Henri: Napoléon III et l'Algérie, Alger 1937.
Cordonnier-Détrie, Paul: De Bonaparte à Napoléon III. Images et documents historiques, Le Mans 1953.
Cottier, Jean: Depuis 1740, la famille Pellerin répand ses images d'Epinal, in: L'Aurore, 7.10.1954.
Couder, Auguste: Considérations sur le But moral des Beaux-Arts, Paris 1867.
Couture, Thomas: Méthode et entretiens d'atelier, Paris 1867.
Couture, Thomas: Thomas Couture (1815-1879). Sa vie, son oeuvre, son caractère, ses idées, sa méthode par lui-même et par son petit-fils, Paris 1932.
Craplet, Général: Cinq siècles d'infanterie française, Paris o.J.
Crespelle, Jean-Paul: Les maîtres de la Belle-Epoque, Paris 1966.
Crimes (Les) de Bonaparte, ex-empereur, Bruxelles 1870.
Croix (La) et l'Épée, récits de la guerre d'Orient, Campagnes de 1854 et 1856, Paris 1856.

Croze, Firmin de: Nos zouaves en Crimée, Limoges o.J.
Curiame: La gravure sur bois de la Prise de Malakoff, in: Le Monde illustré, 28.11.1857, S. 11.
Dabbs, Jack Autrey: The French Army in Mexico, 1861-1867, a study in military government, Den Haag 1963.
Dabot, Henri: L'Ouvrier devant la loi militaire, engagements, tirage au sort, garde nationale mobile, Paris 1869.
Dali, Salvador: The Incendiary Firemen, in: Art News Annual, XXXIII, New York 1967, S. 109 ff.
Dali, Salvador: Hommage à Meissonnier, Paris 1967.
Damiron, Suzanne: La Revue "L'Artiste". Histoire administrative, présentation technique, gravures romantiques hors texte, Paris 1952.
Daniels, Emil: Geschichte der Kriegskunst im Rahmen der politischen Geschichte, Berlin 1928.
Dansette, Adrien: Du 2 décembre au 4 septembre. Le Second Empire, Paris 1972.
Darcel, Alfred: Beaux-Arts. Les Artistes normands au Salon de 1859, Rouen 1859.
Darcel, Alfred: Beaux-Arts. Les Artistes normands au Salon de 1861, Rouen 1861.
Dauban: Le Salon de 1861, Paris 1861.
Dauban: Le Salon de 1863, Paris 1863.
Davanne, A.: Catalogue de l'exposition de gravures anciennes et modernes, 4.7.1881, Paris 1881.
De David à Delacroix. La Peinture française de 1774 à 1830. Katalog, Paris 1974.
Davet, Armand: Les peintres militaires Charlet et Raffet, Paris o.J.
Davet, Armand: Raffet et son oeuvre. 1100 compositions lithographiques, peintures à l'huile, aquarelles, sépias et dessins inédits, Paris 1892.
Davet, Armand: Charlet et son oeuvre, Paris 1893.

Dayot, Armand: Napoléon raconté par l'image, d'après les sculpteurs, les graveurs et les peintres. Paris 1895.

Dayot, Armand: Les Vernet. Joseph, Carle, Horace. Paris 1898.

Dayot, Armand: Le Second Empire (2 décembre 1851 - 4 septembre 1870) d'après des peintures, gravures, photographies, sculptures, dessins, médailles ... du temps. Paris 1900.

Daudet, Léon: Salons et Journaux, Paris 1932.

Delaborde, Henri: De l'Art et de la Critique d'Art, in: RDM, 1859, XXI, S. 876 ff.

Delaborde, Henri: L'Art français au Salon de 1859, in: Mélanges sur l'art contemporain, Paris 1966, S. 110-160.

Delaborde, Henri: Le Salon de 1861, in: RDM, 1861, XXXIII, S. 868-902.

Delaborde, Henri: Etude sur les Beaux-Arts en France et en Italie. 2 Bde, Paris 1864.

Delaborde, Henri: Mélanges sur l'art contemporain, Paris 1866.

Delarue, L.: La peinture française de 1772 à 1854. Louis David, son école et son temps. Souvenirs par M.E.J. Delécluze, in: Revue des Beaux-Arts, 1.4.1856, Bd. 7, S. 131f.

Delécluze, Etienne-Jean: Louis David, Son école et son temps. Paris 1855.

Delécluze, Etienne-Jean: Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855. Paris 1856.

Delord, Taxile: Histoire du Second Empire 1848-1869. 3 Bde, Paris 1869-1873.

Delord, Taxile: Histoire illustrée du Second Empire. 6 Bde, Paris 1880-1883.

Delorme, Hugues: Images d'Epinal, in: L'art et les artistes, 1905, Nr. 7., S. 17-20.

Deri, Max: Naturalismus, Idealismus, Expressionismus. Leipzig 1922.

Deri, Max: Die Malerei im 19. Jahrhundert, entwicklungsgeschichtliche Darstellung auf psychologischer Grundlage. Berlin 1923.

Descaves, Lucien: L'humble Georgin, imagier d'Epinal. Paris 1932.

Detaille, Edouard: Types et Uniformes. L'Armée française. Paris 1885-1889.

Dezallier d'Argenville, Antoine-Joseph: Abrégé de la vie des plus fameux peintres. Paris 1745-1752.

Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts. Paris 1858.

Didot, Firmin Frères: Nouvelle Biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à 1850-1860. 46 Bde, Paris 1857-1866.

Dimier, Louis: Histoire de la Peinture française au XIXe siècle (1793-1903). Paris 1914.

Documents pour servir à l'histoire de Second Empire. Circulaires, notes et instructions du Second Empire, 1852-1870. Paris 1872.

Dorbec, Prosper: La peinture française sous le Second Empire jugée par le factum, la chanson et la caricature, in: GBA, 14, 1918, S. 409-427.

Dorbec, Prosper: L'art du paysage en France. Essai sur son évolution de la fin du XVIIIe siècle à la fin du Second Empire. Paris 1925.

Doré, Gustave: Les Russes, ou Histoire dramatique, pittoresque et caricaturale de la Sainte Russie. Paris 1967.

Doucet, J.: Promenades au Salon de 1857, in: Le Monde illustré, 11.7.1857, S. 6f.

Druène, Bernard: Militaires du Second Empire vus par Constantin Guys, in: Revue historique de l'Armée, 1952, Nr. 4, S. 41-46.

Druène, Bernard: Le colonel Langlois, in: Revue historique de l'Armée, 1954, Nr. 1, S. 77-84.

Druène, Bernard: Meissonnier, 1815-1891, in: Revue historique de l'Armée, 1959, Nr. 2, S. 17-26.

Druène, Bernard: Charlet (1792-1845), in: Revue de la Société des Amis du Musée de l'Armée, 1975, Nr. 79, S. 73-87.

Dubosc de Pesquidoux: Voyage artistique en France, études sur les musées d'Angers, de Nantes, de Bordeaux, de Rouen, de Dijon, de Lyon, de Montpellier, de Toulouse, de Lille. Paris 1857.

Ducamp, Jules: Histoire de l'armée d'Orient et de tous les régiments qui ont pris part aux campagnes de la mer Noire et de la mer Baltique. Paris 1858.

Ducasse, Pierre: Précis historique des opérations militaires en Orient de mars 1854 à septembre 1855. Paris 1856.

Duchartre, Pierre-Louis: Musée d'intérêt national de l'imagerie française, du XIVe siècle à nos jours. Epinal o.J.

Duchartre, Pierre-Louis: L'imagerie parisienne, l'imagerie de la rue St-Jacques. Paris 1944.

Duchenne, Guillaume-Benjamin-Amand: Mécanisme de la physionomie humaine, ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques. Paris 1862.

Duffour, Colonel: Le soldat français de 1870 (période impériale), in: Revue historique de l'Armée, 1971, Nr. 1, S. 23-42; Nr. 2, S. 79-109.

Dulong, Alph.: Episode de la prise de Malakoff, par Horace Vernet, in: L'Illustration, 8.1.1859, S. 23.

Dumas, Alexandre: L'Art et les artistes contemporains au Salon de 1859. Paris 1859.

Dumas, F.G.: Livre illustré du Musée du Luxembourg. Paris 1884.

Dumesnil, Henri: Le Salon de 1859. Paris 1859.

Dumesnil, René: Le Réalisme. Paris 1936.

Dumesnil, René: Le Réalisme et le Naturalisme. Paris 1962.

Dumont, Jean-Marie: Les maîtres-graveurs populaires, 1800-1850. Epinal 1965.

Dunant, Henry: Un Souvenir de Solférino suivi de l'Avenir sanglant. Genf 1969.

Dupré / Ollendorf: Traité de l'administration des Beaux-Arts. Paris 1885.

Durand-Brager, Henri: Types et physionomies de l'armée d'Orient. Souvenirs de la guerre de Crimée, in: L'Illustration, 1857.

Durand-Brager, Henri: Deux mois de campagne en Italie. Paris 1867.

Durande, Amédée: Joseph, Carle et Horace Vernet. Correspondance et Biographies. Paris 1864.

Duret, Théodore: Les Peintres français en 1867. Paris 1867.

Duval, Amaury: L'Atelier d'Ingres. Paris 1924.

Duval, Ch. L.: L'Exposition universelle de 1855. L'Ecole française au palais montaigne. Paris 1856.

Duvivier, J. H.: Salon de 1859. Paris 1859.

E. C.: Salon de 1863. Tableaux militaires, in: L'Illustration militaire, 25.6.1863, S. 334f.; 9.7.1863, S. 351; 13.8.1863, S. 391.

Egg, E. / Jobe, J. / Lachouque, H.: Canons. Histoire illustrée de l'artillerie. Paris 1971.

Eiselé, Albert: Metz et son école de peinture. 1825-1870, Metz 1959.

Elton, James Frederick: With the French in Mexico. London 1867.

Emerit, Marcel: Les sources des idées sociales et coloniales de Napoléon III. o.O. o.J.

Enault, Louis: Le Salon de 1863, in: Revue française, 3. Jg., Bd. 5, S. 197-213, 303-325, 496-483.

Engels, Friedrich: Der Angriff auf Sewastopol, in: MEW, Bd. 10, Berlin 1977, S. 507-515.

Engels, Friedrich: Nachrichten von der Krim, in: MEW, Bd. 10, Berlin 1977, S. 516-521.

Engels, Friedrich: Die Schlacht an der Alma, in: MEW, Bd. 10, Berlin 1977, S. 531-536.
Engels, Friedrich: Die Militärmacht Rußlands, in: MEW, Bd. 10, Berlin 1977, S. 537-541.
Engels, Friedrich: Die Belagerung Sewastopols, in:MEW, Bd. 10, Berlin 1977, S. 542-546.
Engels, Friedrich: Der Feldzug auf der Krim, in: MEW, Bd. 10, Berlin 1977, S. 547-554.
Engels, Friedrich: Der Krieg im Osten, in: MEW, Bd. 10, Berlin 1977, S. 555-562.
Engels, Friedrich: Die Schlacht bei Inkerman, in: MEW, Bd. 10, Berlin 1977, S. 563-568.
Engels, Friedrich: Der Krimfeldzug, in: MEW, Bd. 10, Berlin 1977, S. 569-575.
Engels, Friedrich: Das Schicksal des großen Abenteurers, in: MEW, Bd. 11, Berlin 1972, S. 124-127.
Engels, Friedrich: Napoleons letzter Schwindel, in: MEW, Bd. 11, Berlin 1972, S. 146-149.
Engels, Friedrich: Kritik des napoleonischen "Moniteur"-Artikels, in: MEW, Bd. 11, Berlin 1972, S. 184-188.
Engels, Friedrich: Aus Sewastopol, in: MEW, Bd. 11, Berlin 1972, S. 203-209.
Engels, Friedrich: Der Krimkrieg, in: MEW, Bd. 11, Berlin 1972, S. 231-238
Engels, Friedrich: Zur Kritik der Vorgänge in der Krim, in: MEW, Bd. 11, Berlin 1972, S. 278-281.
Engels, Friedrich: Napoleons Kriegspläne, in: MEW, Bd. 11, Berlin 1972, S. 291-296.
Engels, Friedrich: Aus Sewastopol, in: MEW, Bd. 11, Berlin 1972, S. 332-337.
Engels, Friedrich: Über den Sturm vom 18. Juni, in: MEW , Bd. 11, Berlin 1972, S. 348-350.
Engels, Friedrich: Perspektiven des Krieges, in: MEW, Bd. 11, Berlin 1972, S. 368-372.
Engels, Friedrich: Die Armeen Europas, in: MEW, Bd. 11, Berlin 1972, S. 409-480.

Engels, Friedrich: Zur Einnahme von Sewastopol, in: MEW, Bd. 11, Berlin 1972, S. 525-528.

Engels, Friedrich: Das große Ereignis des Krieges, in: MEW, Bd. 11, Berlin 1972, S. 548-556.

Engels, Friedrich: Verlauf der Kriegsoperationen, in: MEW, Bd. 11, Berlin 1972, S. 561-566.

Engels, Friedrich: Die russische Armee, in: MEW, Bd. 11, Berlin 1972, S. 567-572.

Engels, Friedrich / Marx, Karl: siehe Marx, Karl.

Escher, Konrad: Kunst, Krieg und Krieger. Zur Geschichte der Kriegsdarstellungen, Leipzig 1915-1916.

Escholier, Raimond: Gros, ses amis, ses élèves, Paris 1936.

Escholier, Raimond: La Peinture française. XIXe siècle, Paris 1941-1943.

Euler, Heinrich: Napoleon III. in seiner Zeit, Der Aufstieg. Würzburg 1961.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants etc. (Salon-Kataloge für folgende Jahre: 1852, 1853, 1855, 1857, 1859, 1861, 1863, 1864, 1865, 1866, 1867, 1868, 1869, 1870).

Extrait du "Moniteur universel". Paris 1854.

Fabre de Navacelle, H.: Précis des Guerres du Second Empire. Paris 1887.

Fay, Charles: Souvenirs de la guerre de Crimée, 1854-1856. Paris 1867.

Ferrand, Louis / Magnac, Edmond: Guide bibliographique de l'imagerie populaire. o.O. 1957.

Ferrand, Louis: Imagerie populaire, in: L'Oeil, 1962, Nr. 96, S. 48-55.

Ffrench Blake, Robert Lifford Valentine: The Crimean War. London 1971.

Fiensch, Günther: Die Darstellung der Bewegung in der Historienmalerei der italienischen Renaissance. Quakenbrück 1937.

Figuier, Louis: La Photographie au Salon de 1859. Paris 1860.

Fleury, Comte / Sonolet, Louis: La Société du Second Empire. Paris 1921-1924.

Focillon, Henri: La Peinture au XIXe ciècle. Le retour à l'antique. Le Romantisme. Paris 1927.

Focillon, Henri: La Peinture. XIXe siècle et XXe siècle. Du Réalisme à nos jours. Paris 1928.

Fontaine, André: Conférences inédites de l'Académie royale de peintrue et de sculpture d'après les manuscrits de l'école des Beaux-Arts. Paris o.J.

Fontaine, André: Les doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques. De Poussin à Diderot. Paris 1909.

Fosca, François: La peinture française du XIXe siècle. 1800-1870. Paris 1956.

Fouquier, Henry: Etudes artistiques. Lettres sur le Salon de 1859, etc. Paris 1859.

Fouquier, Henry: L'Art officiel et la liberté. Salon de 1861. Paris 1861.

Fournel, Victor: Le Salon de 1857, in: Le Correspondant, Bd. 41, S. 532-541 und 735-752.

Fournel, Victor: Le Salon de 1859, in: Le Correspondant, Bd. 47, S. 150-160.

Fournel, Victor: Les Artistes français contemporains. Peintres. Sculpteurs. Tours 1884.

Franck: Essai sur l'école française à propos du Salon de 1863. Rouen 1863.

Freund, Gisèle: Photographie und bürgerliche Gesellschaft. Eine kunst-soziologische Studie. München 1968.

Fried, Michael: Thomas Couture and the theatricalization of Action in Nineteenth-Century-Painting, in: Artforum, Juni 1970, S. 36-46.

Friedlaender, Walter: Hauptströmungen der französischen Malerei. Von David bis Delacroix. Köln 1977.

Gabet, Charles: Dictionnaire des artistes de l'école française au XIXe siècle. Paris 1831.

Gabrielis, Ferdinand: Salon de 1859, in: Le Moniteur des arts, 7.5.1859.

Gaehtgens, Thomas W.: Antoine-Jean Gros' "Einnahme von Capri", in: Pantheon, 35, 1977, Heft 1, S. 29-40.

Garay de Monglave, Eugène François de: Notices sur les tableaux de bataille peints par le général Baron Lejeune. Toulouse 1850.

Garçot, Maurice: Sébastopol... Paris 1955.

Gastineau, B.: La France en Afrique et l'Orient à Paris. o.O. 1856.

Gautier, Théophile: Les Beaux-Arts en Europe. Paris 1855-1856.

Gautier, Théophile: L'Art moderne, Paris 1856.

Gautier, Théophile: Le Siège de Sébastopol. Tableaux de M.Durand-Brager, in: L'Artiste, 26.4.1857, S. 61-63.

Gautier, Théophile: Oeuvre de Paul Delaroche photographié, in: L'Artiste, 7.3.1858, S. 153-155.

Gautier, Théophile: Abécédaire du Salon de 1861. Paris 1861.

Gautier, Théophile: Artistes contemporains: Meissonier, in: GBA, März 1862, S. 419-439.

Gautier, Théophile: Les Dieux et les demi-Dieux de la peinture. Paris 1864.

Gautier, Théophile: Guide de l'amateur au Musée du Louvre. Paris 1916.

Gebaüer, Ernest: Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1855. Paris 1855.

Geffcken, F. Heinrich: Zur Geschichte des orientalischen Krieges, 1853-1856. Berlin 1881.

Geffroy, Gustave: Constantin Guys, l'historien du Second Empire. Paris 1904.

Gérard, Alice: Le Second Empire, Innovation et réaction. Paris 1973.

Gernsheim, Alison u. Helmut: Roger Fenton, photographer of the Crimean War, his photographs and his letters from the Crimea. London 1954.

Gernsheim, Helmut: L.J.M. Daguerre. The History of the Diorama and the daguerreotype. New York 1968.

Gernsheim, Helmut: The History of photography from the camera obscura to the beginning of the modern era. London 1969.

Gerzenberg, B.P. / Rotenberg, E.L. / Sadowen, W.W.: Schlachtenmalerei. Berlin 1953.

Gigoux, Jean: Causeries sur les artistes de mon temps. Paris 1885.

Gillet, Louis: Les images d'Epinal, in:RDM, 1.9.1914, S. 38-48.

Girard, L.: Problèmes politiques et constitutionnels du Second Empire. Paris 1964.

Girardet, Raoul: La Société militaire dans la France contemporaine (1815-1939). Paris 1953.

Gloires (Les) militaires de la France avec et sans Napoléon III. Italie, Chine, Syrie, Mexique. Paris 1868.

Godechot, Jacques: siehe Bellanger, Claude.

Goetschy, Gustave: Les jeunes peintres militaires. Paris 1878.

Goncourt, Edmond und Jules: La Peinture à l'exposition de 1855. Paris 1855.

Gooch, Brison Dowling: The new Bonapartist Generals in the Crimean War. Den Haag 1959.

Gréard, Octave: Jean-Louis-Ernest Meissonnier. Ses souvenirs, ses entretiens, précédés d'une étude sur sa vie et son oeuvre. Paris 1897.

Grimont, Ferdinand: La Presse parisienne. Catalogue général des journaux politiques, littéraires, scientifiques et industriels paraissant au mois de juillet 1857. Paris 1857.

Guérard, A.L.: Napoléon III. Cambridge (mass.) 1943.

Guérin, Léon: Histoire de la dernière guerre de Russie 1853-1856 dans la Mer Noir et la Mer d'Azov. Paris 1858.

Guerre (La) contre la Russie. Episodes de la guerre contre les Russes pendant l'année 1854, par un ancien chef d'escadron d'état-major. Paris 1854.

Guerre d'Orient, ou recueil de principaux actes officiele concernant les mémorables victoires de l'Alma, d'Inkermann, de la Tchernaïa, du siège et de la prise de Sébastoppl. Lyon 1855.

Guerre (La) racontée par l'image, Paris 1902.

Guerre (La) de masses. Première étude. Préparation stratégique des actions décisives. Paris 1890.

Guffroy, Max me: Les Fastes de l'armée française depuis la campagne de Crimée jusqu'à celle du Mexique. 1854-1865. Paris 1865.

Guhl, Ernst: Die neuere geschichtliche Malerei und die Akademien. Stuttgart 1848.

Guichen, Vicomte Eugène de: La Guerre de Crimée (1854-1856) et l'attitude des puissances européennes. Paris 1936.

Guiffrey, Jean / Marcel, Pierre: Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles (Ecole française). Paris 1907-1928.

Guiral, Pierre: siehe Bellanger, Claude.

Guys, Constantin, in: Connaissance des Arts, Nr. 6, 1952, S. 12-15.

Guys, Constantin: Exposition des oeuvres de Constantin Guys. Galerie Barbazanges. Paris 1904.

Guys. Constantin: Un peintre de la vie du XIXe siècle. Constantin Guys. Exposition. Musée des Arts Décoratifs. Paris 1937.

Haack, Friedrich: Die Kunst des 19. Jahrhundert. Esslingen 1913.

Hager, Werner: Das geschichtliche Ereignisbild. München 1939.

Hager, Werner: Diego Veasquez. Die Übergabe von Breda. Suttgart 1956.

Hamann, Richard: Krieg und Kunst, in: Krieg, Kunst und Gegenwart, Marburg 1917, S. 5-37.

Hamilton, George Heard: The Iconographical Origins of Delacroix' "Liberty Leading the People", in: Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene, Princeton 1954.

Hannavy, John: Roger Fenton of Crimble Hall. London 1975.

Hansmann, Liselotte: Qui veut-être soldat? Souvenirs du service en Alsace, in: Gebrauchsgraphik, 1963, Nr. 3, S. 12-17.

Hatin, Eugène: Bibliographie historique et critique de la Presse périodique française. Paris 1846.

Hauser, Henri: Du libéralisme à l'impérialisme. 1860-1878, Paris 1952.

Heiser, Eugène: Peintre de batailles et portraitiste, Adolphe Yvon et les siens (1817-1893). Sarreguemines 1974.

Henriet, Frédéric: Le Comte de Nieuwerkerke, in: L'Art, 58, 1894, S. 227-238.

Henze, Wolfgang: Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes in den Bildkünsten des Quattro- und Cinquecento in Italien. Diss., München 1970.

Hermand, Jost: Der Lebende Leichnam, Gedanken zur Neubewertung der sogenannten "Salonmalerei", in: Kritische Berichte, 1974, Nr. 5/6, S. 106-119.

Heun, Hermann: André Gill, der Karikaturist des Zweiten Kaiserreiches. München 1951.

Hildebrandt, Hans: Krieg und Kunst. München 1916.

Hinkel, Hermann: Zur Funktion des Bildes im deutschen Faschismus. Bildbeispiele, Analysen, didaktische Vorschläge. Gießen 1975.

Hinz, Berthold: Die Malerei im deutschen Faschismus, Kunst und Konterrevolution. München 1974.

Histoire complète de la guerre d'Italie, documents et rapports officiels, par un diplomate. Paris 1859.

Histoire de la guerre d'Orient, illustrée par Janet-Lange. Paris o.D.

Hofmann, Werner: Das irdische Paradies. München 1960.

Holsten, Siegmar: Allegorische Darstellungen des Krieges 1870-1918. Ikonologische und ideologiekritische Studien. München 1976.

Holt, Elisabetz: The Crimean War. London 1974.

Horsin Déon, Léon Rapport sur l'exposition universelle des beaux-arts. Paris 1855.

Houssaye, Arsène: Salon de 1859, in: Le Monde illustré, 16.4.1859 und 25.6.1859.

Houssaye, Arsène: Salon de 1861, in: L'Artiste, Bd. 11, 1861, S. 193 ff.

Houssaye, Arsène: Eugène Delacroix, in: L'Artiste, 1863, Bd. 2, S. 89 ff.

Houssaye, Henry: La Peinture de batailles. Le nouveau tableau de M. Meissonier. L'exposition des oeuvres de M. Pils, in: RDM, 1876, Bd. 1, S. 864-889.

Hugo, A.: La Guerre d'Orient, illustrée de cartes, plans, dessins de batailles, vues, costumes, portraits, etc. Paris 1854.

Hübner, Alexander von: Neun Jahre der Erinnerung eines österreichischen Botschafters in Paris. Berlin 1904.

Images d'Epinal, épreuves imprimées sur bois gravés anciens de l'imagerie Pellerin. Epinal 1952-1954.

Images (Les) d'Epinal, royaume chatoyant que se partagent les saints, les soldats, les sages et les fées, in: Tout savoir, 1955, S. 48-55.

Invention (une) du XIXe siècle: la photographie. Katalog. Bibliothèque Nationale. Paris 1976.

Iselin, Bernard: Les Batailles qui ont fait la France, en 1 000 images. Paris 1965.

Jal, Auguste: Dictionnaire critique de biographie et d'histoire.... Paris 1867.

Jallut, Marguerite: Les peintres de batailles des XVIIe et XVIIIe siècles, in: Archives de l'Art français, Bd. 22, 1950-1957, S. 115-128.

Janssens, René: Les maîtres de la critique d'art. Bruxelles 1935.

Jenderko-Sichelschmidt, Ingrid: Die Historienbilder Carl Friedrich Lessings. Diss., Köln 1973.

Jobe, J.: siehe Egg, E.

Joly, Victor: Mensonges et réalités de la guerre d'Orient. Bruxelles 1855.

Jomini, Alexandre: Etude diplomatique sur la guerre de Crimée. Paris 1874.

Jomini, Général Antoine-Henry de: Lettre du général Jomini au directeur du "Spectateur militaire", relative à l'examen de sa brochure sur la formation des troupes pour le combat. Paris 1856.

Jouin, Henry: Charles Lebrun et les arts sous Louis XIV: le premier peintre, sa vie, son oeuvre, ses écrits, ses contemporains, son influence, Paris 1889.

Jouin, Henry: Adolphe Yvon, discours prononcé le 13 septembre 1893, au nom de l'Ecole des beaux-arts, en la cérémonie des obsèques du maître.... Paris 1893.

Jourdan, Louis: Les Peintres français. Salon de 1859. Paris 1859.

Keim, Jean A.: Les grandes inventions modernes et l'opinion des contemporains à leur apparition. La photographie. Bruxelles 1938.

Kemp, Wolfgang: Die Beredsamkeit des Leibes, in: Städeljahrbuch, N.F.5, 1975, S. 111-134.

Kemp, Wolfgang: Das Bild der Menge (1789-1830), in: Städeljahrbuch, N.F. 4, 1974, S. 249-270.

Klapka, Georges: La Guerre d'Orient. Brüssel 1855.

Knabe, P.E.: Schlüsselbegriffe kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung. Düsseldorf 1972.

Kracauer, Siegfried: Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit. München 1962.

Kreuzer, Helmut: Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Stuttgart 1971.

Krieg (Ein) wird ausgestellt. Die Weltkriegssammlung des Historischen Museums (1914-1918). Katalog. Historisches Museum, Frankfurt/M. 1976.

Kulstein, David I.: Napoleon III and the Working Class. A Study of Government Propagand under the Second Empire. Los Angeles 1969.

Kunstreich, Jan S.: Historische Zusammenhänge von Kunst und Photographie, Bemerkungen vor dem Kieler Moltkebild A. v. Werners, in: Nordelbingen, Bd. 28/29, 1960, S. 243-262.

La Bédollière, Emile de: Histoire de la guerre de Mexique. Paris 1863-1868.

Laborde, Léon Comte de: Quelques idées sur la direction des arts et sur le maintien du goût public. Paris 1856.

Labracherie, Pierre: Il y a toujours un reporter. Le Second Empire. Paris 1962.

Lacan, Ernest: Esquisses photographiques à propos de l'Exposition universelle et de la Guerre d'Orient. Paris 1856.

Lachouque, H.: siehe Egg, E.

Lacroix, Paul: Histoire politique, anecdotique et populaire de Napoléon III et de la dynastie napoléonienne. Paris 1853.

Ladimir, Jules: La Guerre, histoire complète des opérations militaires en Orient... Paris 1854.

Lafenestre, Georges: La Peinture au Salon de 1863, in: Revue contemporaine, Bd. 68, S. 595 ff.

Lafenestre, George: La tradition dans la peinture française. La peinture française au XIXe siècle. Paris 1898.

La Gavinie: Salon de 1857. MM. Horace Vernet, Pils, Protais, Yvon, Rigo, Hersent, Durand-Brager, Andrieux, in: La Lumière, 11.7.1857, S. 110-111; 18.7.1857, S. 115.

La Gorce, Pierre de: Histoire du Second Empire. Paris 1894-1905.

Lagrange, Léon: Salon de 1861, in: GBA, 1861, Bd. 10, S. 322 ff.

Lagrange, Léon: La Peinture et la sculpture au Salon de 1861. Paris 1861.

Lagrange, Léon: Les Vernet: Antoine, Joseph, Horace. Paris o.J.

Lagrange, Léon: Salon de 1864, in: GBA, Juni-Juli 1864, Bd. 16, S. 501-536; Bd. 17, S. 5-44.

Lalo, Charles: L'Art et la Vie sociale. Paris 1921.

Lalo, Charles: L'Expression de la vie dans l'art. Paris 1933.

Lamarche, H.: Les Turcs et les Russes. Histoire de la guerre d'Orient. Paris 1854.

Lambert, P.: Le Second Empire, récits historiques rimés et commentés. Paris o.J.

La Motte Rouge, Joseph-Edouard de: Souvenirs et campagnes. Paris 1895-1898.

Langlois, Colonel Charles: Explication du panorama représentant la bataille et la prise de Sébastopol. Paris 1861.

Lanson, René: L'Orient romantique, in: Le Romantisme et l'Art. Paris 1928.

Lapauze, Henry: Mélanges sur l'art français. Paris 1905.

Laparde, Victor de: Les Muses de l'Etat. o.O. o.J.

Larroumet, Gustave: L'Art et l'Etat en France. Paris 1895.

Laurens, Jules: La Légende des ateliers, fragments et notes d'un artiste peintre (de 1842 à 1900). Carpentras 1901.

Laurent-Pichat, L.: Notes sur le Salon de 1861, Lyon 1861.

Lavergne, Claudius: Exposition universelle de 1855, Baux-Arts. Paris o.J.

Lebel, Gustave: Bibliographie des Revues et périodiques d'art parus en France de 1746 à 1914, in: GBA, Januar - März 1951.

Leblanc, Henri: Catalogue de l'oeuvre complet de Gustave Doré. Paris 1931.

Le Brun, Charles: Charles Le Brun, premier directeur de la Manufacture royale des Gobelins. Exposition organisée à l'occasion du 3e centenaire de la fondation des Gobelins, 6.6.1962. Paris 1962.

Le Brun, Charles: Charles Le Brun, 1619-1690, peintre et dessinateur... Château de Versailles, Juli-Okt. 1963. Paris 1963.

Lefort, Paul: Les Chefs-d'oeuvre de l'art au XIXe siècle. Bd. 3: La Peinture française actuelle, Paris 1891.

Légende (La) napoléonienne 1796-1900. Katalog. Bibliothèque nationale. Paris 1969.

Lelièvre, Pierre: Gros, peintre d'histoire, in: GBA, Bd. 15, 1936, S. 289-304.

Lelièvre, Pierre: Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau, par A.J. Gros, in: Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français, 1955, S. 51-55.

Lenoir, Madeleine: Les Bibliothèques, les dépôts d'archives et les musées militaires en France. Paris 1955.

Lenormant, Ch.: François Gérard, peintre d'histoire. Essai de biographie et de critique. Paris 1847.

Lepinois, Eugène de Buchère de: L'Art dans la rue et l'art au Salon (1859). Paris 1859.

Leroy-Beaulieu, Anatole: La Politique du Second Empire, in: RDM, 1.4.1872, S. 536-572.

Lethève, Jacques: Inventaire de l'oeuvre gravé de Gustave Doré conservé à la Bibliothèque nationale. Paris 1949.

Lethève, Jacques: La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle. Paris 1968.

Lethève, Jacques / Pichois, Claude: Baudelaire et les illustrateurs des fastes napoléoniens, in: Bulletin du Bibliophile et de bibliothécaire. Paris 1956, Nr.5, S. 216-232.

Levêque, Jean-Jacques: Les Pompiers sont de retour, in: Galerie, 1973, Nr. 125, S. 43-45.

Lévy, Maurice: Histoire économique et sociale de la France depuis 1848. Paris 1932.

Leymarie, Jean: La Peinture française. Le XIXe siècle. Genf 1962.

Lhote, C.: siehe Bertholon, J.

Liebe, Georg: Der Soldat in der deutschen Vergangenheit. Leipzig 1899.

Lieure, J.: Notes sur Jacques Callot, in: GBA, 1918, S. 47-74.

Lindsay, Jack: Death of the Hero. French Painting from David to Delacroix. London 1960.

Liste chronologique des tableaux formant la collection du Ministère de la Guerre, représentant les batailles, combats et sièges livrés par l'armée française. 1628-1887. Paris 1901.

Livois, René de: Histoire de la Presse française. Lausanne 1965.

Locquin, Jean: La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785. Paris 1912.

Loizillon, Colonel Henri: La Campagne de Crime: Lettres écrites de Crimée. Paris 1895.

Loudun, Eugène: Exposition universelle des Beaux-Arts. Le Salon de 1855. Paris 1855.

Loudun, Eugène; Le Salon de 1857. Paris 1857.

Loudun, Eugène: Les Victoires de l'Empire. Campagne d'Italie, d'Egypte, d'Autriche, de Prusse, de Russie, de France et de Crimée. Paris 1859.

Lucienne, Victor: Le Jury et le Salon, Paris 1863.

Lüdecke, Heinz: Eugène Delacroix und die Pariser Julirevolution. Berlin 1965.

Luge, Jaroslav: Handfeuerwaffen. Berlin 1968.

Magen, Hippolyte: Les deux Cours et les nuits de Saint-Cloud. Moeurs, débauches et crimes de la famille Bonaparte. London 1865.

Magen, Hippolyte: Histoire du Second Empire. Paris 1878.
Magnac, Edmond: siehe Ferrand, Louis.
Maillard, Firmin: Histoire anecdotique et critique des 159 journaux parus en l'an de grâce 1856.... Paris 1857.
Maisons de Leurs Majestés et de leurs Altesses impériales. Paris o.J.
Malraux, André: La "peinture officielle", in: Pour Kahnweiler. Paris 1965, S. 172-190.
Manevy, Raymond: La Presse française de Renaudot à Rochefort. Paris 1958.
Mansfeld, Albert: Napoléon III. Paris 1860.
Mantz, Paul: Le Salon de 1855, in: Revue française, Bd. 2, S. 257-268.
Mantz, Paul: Le Salon de 1857, in: Revue Française, Bd. 9, S. 558-569.
Mantz, Paul: Salon de 1859, in: GBA, 1859, Bd. 1, S. 193-208, S. 271-299, S. 350-370; Bd. 2, S. 21-39.
Mantz, Paul: Salon de 1863, Chapitre I, in: GBA, 1863, Bd. 14, S. 488 ff.
Marcel, Henry: La peinture française au XIXe siècle. Paris 1905.
Marcel, Pierre: siehe Guiffrey, Jean.
Maréchaux de France. Exposition rétrospective. Palais de la Légion d'honneur. Paris 1922.
Maret-Leriche, Jules: De l'avenir financier des expositions nationales des beaux-arts, sous le règne de Napoléon III. Paris 1861.
Maret-Leriche, Jules: Les Expositions au XIXe siècle. Paris 1866.
Marle, Raymond van: Iconographie de l'Art profane, au moyen âge et à la Renaissance. Bd. 1: La vie quotidienne, Den Haag 1931.
Marquet de Vasselot, A.: Histoire du portrait en France. Paris 1880.
Mars, V. de: Les chasseurs à pied et les nouvelles armes à feu, in: RDM, 1855, Bd. 10, S. 5-28.

Martin, Auguste: L'imagerie orléanaise. Paris 1928.
Martin, Paul: L'imagerie Wentzel de Wissembourg, in: Vieux Papier, Nr. 224, 1967, S. 127-143.
Martin, Paul: L'imagerie militaire de Wissembourg (1831-1920), in: Art populaire de la France de l'Est, Straßburg 1969, S. 351-366.
Martin, Paul: L'imagerie militaire en Alsace au XIXe siècle, in: Festschrift Klaus Lankheit zum 20. Mai 1973, Köln 1973, S. 210-213.
Marx, Karl: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, in: MEW 8, Berlin 1975, S. 111-207.
Marx, Karl: Die Aussichten in Frankreich und England, in: MEW 11, Berlin 1972, S. 178-183.
Marx, Karl: Der Unfall des 18. Juni - Verstärkungen, in: MEW 11, Berlin 1972, S. 318-321.
Marx, Karl: Die Streitkräfte gegen Rußland, in: MEW 11, Berlin 1972, S. 485.
Marx, Karl: Über die Ereignisse auf den Kriegsschauplätzen, in: MEW 11, Berlin 1972, S. 498-499.
Marx, Karl: Das Frankreich Bonapartes des Kleinen, in: MEW 11, Berlin 1972, S. 594-600.
Marx, Karl / Engels, Friedrich: Der Schwindel von Sewastopol, in: MEW 10, Berlin 1977, S. 522-526.
Marx, Karl / Engels, Friedrich: Der Schwindel von Sewastopol - Allgemeine Nachrichten, in: MEW 10, Berlin 1977, S. 527-530.
Marx, Karl / Engels, Friedrich: Der Verlauf des Krieges, in: MEW 10, Berlin 1977, S. 576-582.
Marx, Karl / Engels, Friedrich: Zur Kritik der Belagerung Sewastopols, in: MEW 10, Berlin 1977, S. 624-626.
Marx, Karl / Engels, Friedrich: Kritik der französischen Kriegsführung, in: MEW 11, Berlin 1972, S. 128-131.
Marx, Karl / Engels, Friedrich: Verlauf der letzten Ereignisse in der Krim, in: MEW 11, Berlin 1972, S. 245-248.
Marx, Karl / Engels, Friedrich: Konflikte zwischen Polizei und Volk - Über die Ereignisse auf der Krim, in: MEW 11, Berlin 1972, S. 345-347.

Marx, Karl / Engels, Friedrich: Der englisch-französische Krieg gegen Rußland, in: MEW 11, Berlin 1972, S. 493-497.

Mathias, François: Notice sur l'imagerie d'Epinal. Son origine et ses créations. Epinal 1904.

Matoré, Georges: Les notions de l'art et d'artiste à l'époque romantique, in: Revue des Sciences humaines, 1951, S. 120-136.

Maubas, Charlemagne Émile de: Mémoires sur le Second Empire. Paris 1884.

Maurisange, Edith: Sources d'inspiration de François Georgin pour quelques estampes de l'épopée napoléonienne, in: Art populaire de la France de l'Est, 1969, S. 367-383.

Maricheau-Beaupré, Maurice: Un peintre de Louis XIV aux armées, Van der Meulen, in: Jardin des Arts, Nr. 37, 1957, S. 1-10.

Mazulewitsch: Historienmalerei. Berlin 1955.

De Mercey, Frédéric Bourgeois: Etude sur les Beaux-Arts depuis leur origine jusqu'à nos jours. Bd. 3, Paris 1857.

Merson, Olivier: L'Art contemporain, in: L'Artiste, 15.12. 1861, S. 269.

Merson, Olivier: La Peinture en France Exposition de 1861, in: Equivoques, peintures françaises du XIXe siècle. Musée des Arts décoratifs. Paris 1973.

Méry, Joseph: La Prise de Malakoff, tableau d'Yvon, in: Le Monde illustré, 21.11.1857, S. 10-11.

Méry, Joseph: Les trois tableaux de M. Yvon, in: Le Monde illustré, 28.11.1857, S. 10.

Meyer, Julius: Geschichte der modernen französischen Malerei seit 1789. Leipzig 1867.

Michal, Bernard: Les grandes énigmes du temps jadis. Le Massacre de la brigade légère. Paris 1969.

Michaud: Biographie universelle ancienne et moderne. 45 Bde. Paris 1843-1861.

Michaux, Monique: Iconographie militaire française. Bibliographie. Bd. 1, Château de Vincennes, Paris 1971.

Michel, André: Les chefs-d'oeuvre de l'art au XIXe siècle. L'école française de David à Delacroix. Paris 1891.

Michel, André: Notes sur l'art moderne. Corot, Ingres, Millet, Eug. Delacroix, Raffet, Meissonier, Puvis de Chavannes. A travers les Salons. Paris 1896.

Michel, Karl Markus: Gefühl als Ware. Zur Phänomenologie des Kitsches, in: Neue Deutsche Hefte 6, 1959/60, S. 31-48.

Michelez, Ch.: Tableaux commandés ou acquis par l'administration des Beaux-Arts. Salon de 1864, 1865, 1866, 1867, 1870, 1882, 1883, 1886. o.O. o.J.

Mignot, Gérald: siehe Blond, Georges.

Miller, Norbert: Mutmaßungen über lebende Bilder. Attitüde und "tableau vivant" als Anschauungsform des 19. Jahrhunderts, in: Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst, hrsg. von H. de la Motte-Haber, Frankfurt/M. 1972, S. 106-130.

Ministère d'Etat. Documents officiels. Paris 1854.

Mirecourt, Eugène de: Horace Vernet. Paris 1855.

Mistler, Jean: siehe Blaudez, François.

M. L. B.: Constantin Guys, in: RDM, 1952, Bd. 1, S.756f.

Molènes, Paul Gaschon de: Histoires sentimentales et militaires. Paris 1855.

Molènes, Paul Gaschon de: Les Commentaires d'un soldat. Paris 1866.

Mollo, John: Trois siècles d'uniformes militaires, de la guerre de 30 ans à celle de 1914. Paris 1972.

Montaiglon, Anatole de: Salon de 1857, in: Revue universelle des arts, Sept. 1857, Bd. 5, S. 533-558.

Montaiglon, Anatole de: Revue universelle des arts, Bd. 9, S. 436-446, S. 478-494.

Montégut, Emile: De quelques erreurs du goût contemporain en matière d'art, in: RDM, 1861, Bd. 34, S. 217 ff.

Monteilhet, J.: Les institutions militaires de la France (1814-1932). Paris 1932.

Montrosier, Eugène: Les Peintres militaires. Paris 1881.

Moulin, J. M.: Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV. Musée de Douai 1967.

Mullois, Abbé: Histoire populaire de la guerre d'Orient. Paris 1856.

Musée de Versailles. Catalogue sommaire des acquisitions, dons et dépôts 1953-1957. Versailles 1957.

Muther, Richard: Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. 5 Bde. Leipzig 1899-1900.

Muybridge, Eadward: Animals in motion. New York 1957.

Muybridge, Eadward: The human Figure in motion. New York 1970.

Nadar: Nadar-Jury au Salon de 1853. Album comique. Nadar-Jury auf Salon de 1857. o.O. o.J.

Nadar: Nadar-Jury au Salon de 1859, in: Le Journal amusant, 4.6.1859.

Napoléon III: Des Idées napoléoniennes, par le prince Napoléon-Louis Bonaparte. Paris 1839.

Napoléon III: L'Extinction du paupérisme. Paris 1844.

Napoléon III: Extinction du paupérisme, ou projet d'organisation agricole pour l'amélioration du sort des travailleurs par Louis Napoléon Bonaparte. Paris 1848.

Napoléon III: Discours, messages, lettres et proclamations de S.M. Napoléon III, Empereur des Français. Paris 1861.

Napoléon III: La Politique impériale exposée par les discours et proclamations de l'Empereur Napoléon III. Paris 1868.

Nickerson, Hoffman: The armed Horde. 1793-1939. A study of the rise, survival and decline of the mass army. New York 1942.

Niel, Adolphe: Siège de Sébastopol: Journal des opérations du Génie. Paris 1858.

Nieuwerkerke, Alfred Emilien Comte de: Rapports sur les musées impériaux. Musée de Versailles, in: GBA, 1863, Bd. 15, S. 102.

Nieuwerkerke, Alfred Emilien Comte de: Rapports de N. le Comte de Nieuwerkerke sur les travaux de remaniement et d'accroissement réalisés depuis 1849 dans les musées impériaux... Paris 1863.

Nieuwerkerke, Alfred Emilien Comte de: Rapport de M. le Comte de Nieuwerkerke sur la situation des musées impériaux pendant le règne de S.M. Napoléon III (1853-1868). Paris 1868.

Nochlin, Linda: Realism. Harmondsworth 1971.

Noel, Maurice: L'imagerie de Pont-à-Mousson, in: Art populaire de la France de l'Est, 1969, S. 385-393.

Noir, Louis: Histoire des guerres de mon temps. Campagne de Crimée. Paris 1869.

Nolhac, Pierre / Pératé, André: Le Musée national de Versailles. Paris 1896.

Nordley: Salon militaire. Exposition des Beaux-Arts (1864), in: Revue militaire, Mai-Juni 1864, S. 58-61, S. 91-95, S. 121-126, S. 152f.

Note rédigée dans un intérêt historique, dans le courant de janvier 1858, d'après les souvenirs de plusieurs officiers généraux... Autun 1861.

Ollendorf: siehe Dupré.

Ollier, Edmund: Cassell's Doré Gallery. London o.J.

Ollivier, Emile: L'Empire libéral. 14 Bde. Paris 1895-1915.

Oulevay, Henry: Journal amusant. Salons de 1859-1861. Paris o.J.

Parrocel, Etienne: Monographie des Parrocel, essai. Marseille 1861.

Pascal, Adrien: Visites et études de S.A.I. le prince Napoléon au Palais des Beaux-Arts. Paris 1856.

Paulin, Victor: Récréation au camp, devant Sébastopol, in: L'Illustration, 26.5.1855, S. 325.

Paulin, Victor: Guerre d'Italie en 1859, Paris 1859.

Payne, Howard C.: The Policestate of Louis Napoleon Bonaparte. 1851-1860. Seattle 1966.

Du Pays, AmJ.: Exposition universelle des Beaux-Arts. M. Horace Vernet, in: L'Illustration, Bd. 26, 1855, S. 11-14.

Du Pays, A. J.: Salon de 1857, in: L'Illustration, 1857, Bd. 29, S. 387, S. 403ff; Bd. 30, S. 3 ff., S. 23 ff., S. 61f., S. 71 ff., S. 91 ff., S. 107 ff, S. 123 ff., S. 139 ff., S. 183 ff., S. 202 ff.

Du Pays, A. J.: Salon de 1861, Tableaux de bataille, in: L'Illustration, 1861, Bd. 37, S. 295 ff.

Peintres (Les) de Louis XIV (1660-1715). Palais des Beaux-Arts. Lille 1968.

Pelles, Geraldine: Art, Artistes and Society: Origins of a modern Dilemna; Painting in England and France 1750-1850. Englewood Cliffs 1963.

Pénault, Pierre-Jean: Hommage au colonel Langlois: exposition au prieuré de Saint-Hymer., in: Pays d'Auge, 1975, Nr. 9, S. 5-11.

Pératé, André: siehe Brière, Gaston und Nolhac, Pierre.

Pératé, André: La Galerie des Batailles au Musée de Versailles. Paris 1930.

Perrier, Charles: Exposition universelle des Beaux-Arts, in: L'Artiste, 1.7.1855, S. 15 ff.

Perrier, Charles: L'Art français au Salon de 1857. Peinture, sculpture, architecture. Paris 1857.

Perrier, Charles: Le Salon de 1859, in Revue contemporaine, Bd. 9, S. 287-324.

Perrier, Charles: Etude sur les Beaux-Arts en France et à l'étranger. Paris 1863.

Perrin, Emile: Salon de 1859, in: Revue européenne, 1859, Bd. 14, S. 867 ff.

Perrin, Emile: Salon de 1861, in: Revue européenne, 1861, Bd. 15, S. 363-373, S. 577-588, S. 782-793; Bd. 16, S. 164-170, S. 371-382.

Perrout, René: Charles Pinot, peintre et dessinateur spinalien (1817-1874), in: Revue Lorraine illustrée, 1906, S. 16 ff.

Perrout, René: Les images d'Epinal, Paris 1914.

Pevsner, Nikolaus: Academies of Art, Past and Present. Cambridge 1940.

Pfau, Louis: Etudes sur l'Art. Brüssel 1862.
Pfau, Louis: Freie Studien. Stuttgart 1866.
Philippe, André: Colportage de fausses nouvelles; Révolution dans les Vosges, 1928-29. Epinal o.J.
Philippe, André: Les débuts de l'imagerie populaire à Epinal. Images napoléoniennes de J. Ch. Pellerin, in: Art populaire en France. Paris / Straßburg 1929, S. 161-178.
Pichois, Claude, siehe Lethève, Jacques.
Pick, Eugène: Les Fastes de la guerre d'Orient, histoire politique, militaire et maritime des campagnes de Crimée. Paris 1856.
Plagemann, Volker: Zur Kunsthistorienmalerei, in: Alte und moderne Kunst, 14, 1969, Nr. 103, S. 2-12.
Planche, Gustave: Portraits d'Astistes. Paris 1853.
Planche, Gustave: Exposition des beaux-arts à l'exposition universelle de 1855, in: RDM, 1855, Bd. 11, S. 1137-1165.
Planche, Gustave: Le Salon de 1857, in: RDM, 15.7.1857, S. 377-403; 15.8.1857, S. 796-821.
Plessis, Alain: De la fête impériale au mur des fédérés 1852-1871. Paris 1973.
Pradalié, Georges: Le Second Empire. Paris 1974.
Prevost, A.: siehe Balteau, J.
Projekt Klassenanalyse: Zur Taktik der proletarischen Partei. Marxsche Klassenanalyse Frankreich von 1848-1871. Berlin 1972.
Prost, Bernard: Collection Bernard Prost. Papiers d'artistes classés par ordre alphabéthique de noms d'artistes. 11 Bde. Bibliothèque nationale, Paris.
Proudhon, Pierre Joseph: Du principe de l'art et de sa destination sociale. Paris 1875.
Quesnoy, Ferdinand-Désiré: souvenirs historiques, militaires et médicaux de l'armée d'Orient. Paris 1858.

Rapports officiels sur la destruction et la prise de la forteresse de Bomarsund, in: Moniteur universel, 31.5.1854.

Rapports officiels sur les principaux évenements militaires en Orient. Paris 1854.

Rapports sur les officiers de santé de l'armée d'Orient. Lyon 1856.

Recueil des affiches officielles de la guerre d'Orient, classées par ordre chronologique. o.O. o.J.

Recueil des affiches officielles de la campagne d'Italie en 1859, classées par ordre chronologique, o.O. o.J.

Recueil des pièces relatives à la guerre d'Orient et destinées au colportage, classées par ordre chronologique, o.O. o.J.

Recueil des pièces relatives à la campagne d'Italie en 1859 et destinées au colportage, classées par ordre chronologique. o.O. o.J.

Renouvin, Pièrre: La Politique extèrieure du Second Empire. Paris 1940.

Rey, Robert: Gros, Géricault, in: Le Romantisme et l'Art. Paris 1928.

Roberts-Jones, Philippe: La caricature du Second Empire à la Belle-Epoque (1850-1900). Paris 1963.

Rocheblave, Samuel: L'Art et le goût en France de 1600 à 1900. Paris 1923.

Rocquain, Félix: Notes et fragments d'histoire. Paris 1906.

Rogerson, Brewster: The Art of Painting the Passions, in: Journal of the History of ideas, Januar 1953, S. 68-94.

Rosenberg, Adolf: Düsseldorfer Kriegs- und Militärmaler, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, N.F.2, 1891.

Rosenberg, Harold: The Academy in Totalitaria, in: Art News Annual, Bd. 33, 1967, S. 115 ff.

Rosenthal, Léon: Du Romantisme au Réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848. Paris 1914.

Rotenberg, E.L.: siehe Gerzenberg, B.P.

Rothes, Walter: Krieg und bildende Kunst. München 1917.

Roujon, Henry: Horace Vernet. Paris 1913.

Roy, Claude: Le Second Empire vous regarde, in: Le Point, 53/54, Januar 1958.

Ruestow, Wilhelm: Der Krieg gegen Russland. Zürich 1855.

Russel, Wiliam: Aus dem Feldlager in der Krim. Briefe des Times-Korrespondenten. Leipzig 1865.

Saint-René Taillandier: La Littérature et la vie militaire, in: RDM, 1857, Bd. 10, S. 404-422.

Saint-Victor, Paul de: Salon de 1859, in: La Presse, 18.6. 1859.

Salon (Le) imaginaire. Bilder aus den großen Kunstausstellungen der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Katalog. Berlin 1968.

Saulnier, René:Le Second Empire, reconté par les images d'Epinal, in: Je sais tout, 15.3.1914, S. 317-324.

Schmidt, Karl Eugen: Französische Malerei des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1903.

Schmoll gen. Eisenwerth: Naturalismus, Realismus, Fòtorealismus, - Versuch einer Begriffserklärung, in: Mit Kamera, Pinsel und Spritzpistole. Realistische Kunst in unserer Zeit. Ruhrfestspiele, Städt. Kunsthalle Recklinghausen, Mai-Juni 1973.

Schmoll gen. Eisenwerth: Realistische Malerei und Fotorealismus, Zu einer Reihe von Ausstellungen und Katalogen der jüngsten Zeit, in: Kunstchronik, 27, 1974, S. 44-65.

Schoch, Rainer: Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts. (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd.23). München 1975.

Scrive, Dr. G.: Esquisse historique et philosophique des maladies qui ont sévi sur les soldats de l'armée d'Orient. Paris 1856.

Scrive, Dr. G.: Relation médico-chirurgicale de la campagne d'Orient du 31 mars 1854 au 6 juillet 1856. Paris 1857.

Schulte-Sasse, Jochen: Die Kunst an der Trivialliteratur seit der Aufklärung. Studien zur Geschichte des modernen Kitschbegriffs. (Bochumer Arbeiten zur Sprach- und Literaturwissenschaft Bd. 6). München 1971.

Ségur, Noël: Histoire de la guerre d'Orient. Paris o.J.

Siège (Le) de Sébastopol, 1854-1855 par l'auteur de "René". Lille 1856.

Silvestre, Théophile: Les artistes français. Etudes d'après nature. Paris 1878.

Sloane, Joseph Curtis: French Painting between the past and the present. Princeton 1951.

Sonolet, Louis: siehe Fleury, Comte.

Soubies, Albert: Les membres de l'Académie des Beaux-Arts. Paris 1906.

Soulié, Eudore: Notice des peintures et sculptures composant le Musée impérial de Versailles. 2 Bde. Versailles 1854-1855.

Soulié, Eudore: Notice du Musée impérial de Versailles... 3 Bde. Paris 1859-1861.

Soulié, Eudore: Notice du Musée National de Versailles. 3 Bde. Paris 1880-1881.

Souvenirs de l'Armée d'Orient. Beaux traits, anecdotes, correspondance, par l'auteur du "Siège de Sébastopol". Lille 1856.

Sprigath, Gabriele: Paul Baudrys "Charlotte Corday" im Pariser Salon von 1861, in: Städeljahrbuch, N.F.5, 1975, S. 200-226.

Stadtler, Peter: Geschichtsschreibung und historisches Denken in Frankreich 1789-1871. Zürich 1958.

Stevens, Arthur: Le Salon de 1863. Paris 1866.

Stevens, Mathilde: Impressions d'une femme au Salon de 1859. Paris 1859.

Sutter, David: Philosophie des Beaux-Arts appliquée à la peinture... Paris 1858.

Sutter, David: Ecole impériale des Beaux-Arts. Cours d'esthétique générale et appliquée. Paris 1868.

Szczepanski, Max von: Napoleon III. und sein Heer. Ein Beitrag zu den Wechselbeziehungen zwischen Wehrverfassung und Staatsverfassung während des zweiten Kaiserreiches der Franzosen. Heidelberg 1913.

Tabarant, André: La vie artistique au temps de Baudelaire. Paris 1963.

Tavernier: De la conduite de la guerre d'Orient. Expédition de Crimée. Brüssel 1855.

Terrou, Fernand: siehe Bellanger, Claude.

Thalheimer, August: Über den Faschismus, in: Faschismus und Kapitalismus. Frankfurt/M. 1968.

Thieme, Ulrich: siehe Becker, Felix.

Thoumas, Général Charles-Antoine: Mes Souvenirs de Crimée, 1854-1856. Paris 1892.

Todleben, Eduard von: Die Verteidigung von Sewastopol. Berlin 1864.

Tourneux, Maurice: Salons et expositions d'Art à Paris, (1801-1870). Essai bibliographique. Paris 1919.

Treue, Wilhelm : Der Krimkrieg und die Entstehung der modernen Flotten.Göttingen 1954.

Trochu, Général Louis-Jules: L'Armée française en 1867. Paris 1867.

Tudesq, A.: La légende napoléonienne en France en 1848, in: Revue historique, 218, 1957, S. 64-85.

Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV. Musée de Douai. Katalog. Douai 1967.

Vapereau, Gustave: Dictionnaire universel des contemporains... Paris 1893.

Vault, Eugène Comte de: Mémoires militaires relatifs à la Succession d'Espagne sous Louis XIV, extraits de la correspondance de la cour et des généraux par le lieutenant général de Vault..., 11 Bde. Paris o.J.

Véron, Louis: Quatre ans de règne, où en sommes-nous? Paris 1857.

Veuillot, Louis: Mélanges religieux, historiques, politiques et littéraires, Bd. 6 (1852-1856). Paris 1861.

Viel-Castel, Horace Comte de: Exposition universelle, Beaux-Arts, in: L'Athenaeum français, 19.5.1855, S. 418-420.

Vignon, Claude: Exposition universelle de 1855. Beaux-Arts. Paris 1855.

Vignon, Claude: Salon de 1861, in: Le Correspondant, Bd. 53, 1861, S. 137-160.

Vignon, Claude: Le Salon de 1863, in: Le Correspondant, Bd. 59, 1863, S. 363-392.

Vinet, Ernest: Salon de 1861, in: Revue nationale et étrangère, Bd. 4, S. 262-270, 437-454, 609-618; Bd. 5, S. 119-129.

Vingtain, Léon : De la liberté de la presse . Paris 1860.

Vischer, Friedrich Theodor: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Die Kunstlehre. Leipzig 1851.

Vischer, Friedrich Theodor: Der Krieg und die Künste. Stuttgart 1872.

Visites et études de S.A.I. Le Prince Napoléon au Palais de Beaux-Arts. Paris 1856.

Vitet, Ludovic: L'Académie royale de peinture et de sculpture. Etude historique. Paris 1861.

Vogt, Paul: Was sie liebten... Salonmalerei im 19. Jahrhundert. Köln 1968.

Warner, Philip: The Crimean War: a reappraisal. London 1972.

Watson, Bruce A.: Kunst, Künstler und soziale Kontrolle. Köln 1961.

Woestyn, Eugène: Guerre d'Orient. Les victoires et conquêtes des armées alliées. Paris 1856.

Zelger, Franz: Heldenstreit und Heldentod. Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert. Zürich 1973.

Zola, Emile: Die Rougon-Macquart, Das Werk. München 1924.

Abkürzungen:

GBA Gazette de Beaux-Arts, Paris

MEW Marx-Engels-Werke, Berlin

RDM Revue de Deux Mondes, Paris

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

1) Durand-Brager, Henri
Siège de Sébastopol. Octobre 1854 à septembre 1855.
Panorama des attaques de gauche, pris de l'observatoire du maréchal Canrobert. Öl auf Leinw. 0,56 x 2,70m. Versailles, Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux.

2) Durand-Brager, Henri
Siège de Sébastopol. Octobre 1854 à septembre 1855.
Panorama des attaques de gauche: vue prise de l'extrême gauche des attaques. Öl auf Leinw. 0,56 x 2,70m. Versailles, Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux.

3) Jumel de Noireterre, Valentin
Prise de Sébastopol. Öl auf Leinw. 1,28 x 2,98 m.
Paris, Musée de l'Armée.
Foto: Photographie Bulloz.

4) Gobaut, Gaspard
Bataille de Traktir sur la Tchernaïa. Aquarell auf Karton
Paris, Vincennes, Service historique de l'Armée.
Foto: Bardon/Charmasson.

5) Durand-Brager, Henri
Vue de Kamiesch, prise du fond du port. Öl auf Leinw.
0,98 x 1,72m. Versailles, Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux.

6) Durand-Brager, Henri
Panorama de Sébastopol, vue prise de la mer. Öl auf Leinw. 0,98 x 1,73m. Versailles, Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux.

7) Durand-Brager, Henri
Le Lazaret. Öl auf Leinw. 0,55 x 0,98m. Versailles, Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux.

8) Durand-Brager, Henri
Bastion de la Quarantaine. Öl auf Leinw. 0,64 x 1,19m. Versailles, Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux.

9) Durand-Brager, Henri
Le grand Cimetière. Öl auf Leinw. 0,56 x 0,88m. Versailles, Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux.

10) Durand-Brager, Henri
Maison des Carrières. Öl auf Leinw. 0,55 x 0,90m. Versailles, Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux.

11) Durand-Brager, Henri
Ravin des Anglais. Öl auf Leinw. 0,56 x 0,88m. Versailles, Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux.

12) Durand-Brager, Henri
Port du Sud; vue prise en avant de la batterie anglaise du ravin. Öl auf Leinw. 0,56 x 0,88m. Versailles. Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux.

13) Durand-Brager, Henri
Le petit Mamelon-Vert. Öl auf Leinw. 0,56 x 0,87 m.
Versailles, Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux.

14) Durand-Brager, Henri
Batterie de fusées de Strélitzka. Öl auf Leinw. 0,55 x 0,56m.
Versailles, Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux.

15) Durand-Brager, Henri
Le clocheton. Öl auf Leinw. 0,56 x 0,88m. Versailles,
Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux.

16) Durand-Brager, Henri
Le fort Génois. Öl auf Leinw. 0,56 x 0,90 m. Versailles,
Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux.

17) Bellangé, Hippolyte
Bataille de l'Alma. Öl auf Leinw. 2,00 x 3,48m.
La Flèche (Sarthe), Prytanée Militaire.
Foto: Maison Leboucher. La Flèche.

18) Protais, Alexandre
Attaque et prise du Mamelon-Vert et des Ouvrages-Blancs
Öl auf Leinw. 3,85 x 5,85 m. Versailles, Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux.

19) Philippoteaux, Felix
Combat de Balaklava. Öl auf Leinw. 2,96 x 4,46m. Versailles,
Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux.

20) Bouverchel, Alfred
Combat de Kanghil. Öl auf Leinw. 1,53 x 3,00m. Versailles, Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux.

21) Yvon, Adolphe
Prise de la tour Malakoff. Öl auf Leinw. 6,00 x 9,00m.
Versailles, Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux.

22) Yvon, Adolphe
La Gorge de Malakoff. Öl auf Leinw. 5,00 x 7,50 m.
Versailles, Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux.

23) Yvon, Adolphe
La Courtine de Malakoff. Öl auf Leinw. 5,00 x 7,50m.
Versailles, Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux.

24) Pils, Isidore
Bataille de l'Alma. Öl auf Leinw. 5,00 x 9,00m.
Versailles, Musée national.
Foto: Photo Giraudon, Paris.

25) Rigo, Jules
Les chirurgiens français pansant des blessés russes à la bataille d'Inkermann. Öl auf Leinw. 3,70 x 3,60 m.
Versailles, Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux.

26) Bellangé, Hippolyte
Le Salut d'adieu.
Foto: Collection De Vinck, 143/ 17.146, Bibliothèque nationale, Paris.

27) Tabar, François
L'Aumônier blessé. Öl auf Leinw. 2,00 x 1,48
Tarbes, Musée international des Hussards.
Foto: Musée international des Hussards, Tarbes.

28) Langlois, Charles / Martens
Vue des Casernes et de Malakoff. Fotografie. Paris,
Bibliothèque nationale.
Foto: Bardon / Charmasson.

29) Langlois, Charles / Martens
Logements dans les Fossés de Malakoff. Fotografie.
Paris, Bibliothèque nationale.
Foto: Bardon / Charmasson.

30) Langlois, Charles / Martens
Fragment de la Grande Courtine. Fotografie.
Paris, Bibliothèque nationale.
Foto: Bardon / Charmasson.

31) Langlois, Charles / Martens
Tour Malakoff. Fotografie. Paris, Bibliothèque nationale.
Foto: Bardon / Charmasson.

32) Méhédin, Léon / Martens
Un Logement dans Malakoff. Fotografie.
Paris, Bibliothèque nationale.
Foto: Bardon / Charmasson.

33) Langlois, Charles / Martens
Batterie Française à Karabelnaïa. Fotografie.
Paris, Bibliothèque nationale.
Foto: Bardon / Charmasson.

34) Langlois, Charles / Martens
Redoute Canrobert à Inkermann. Fotografie.
Paris, Bibliothèque nationale.
Foto: Bardon / Charmasson.

35) Holzschnitt nach Durand-Brager, Henri
Maison des zouaves ou du Ravin.
Repro. nach: L'Illustration, 13.1.1855, S. 24 unten.

36) Holzschnitt nach Durand-Brager, Henri
Batterie de fusées.
Repro. nach: L'Illustration, 19.5.1855, S. 313, oben.

37) Holzschnitt nach Durand-Brager, Henri
Batterie de mortiers.
Repro. nach: L'Illustration, 19.5.1855, S. 312, oben links.

38) Holzschnitt nach Durand-Brager, Henri
Maison du clocheton.
Repro. nach: L'Illustration, 25.11.1854, S. 360-361,
in der Mitte.

39) Holzschnitt nach Protais, Alexandre
Prise, par les tirailleurs indigènes, d'une batterie russe.
Repro. nach: L'Illustration, 30.6.1855, S. 401.

40) Yvon, Adolphe
Studie Nr. 8 zu der "Prise de Malakoff". 0,376 x 0,264 m.
Versailles, Musée national. Inv.-Nr. 469.
Foto: Bardon / Charmasson.

41) Yvon, Adolphe
Studie Nr. 13 zu der "Courtine de Malakoff". 0,376 x 0,265 m.
Versailles, Musée national. Inv.-Nr. 355.
Foto: Bardon / Charmasson.

42) Yvon, Adolphe
Studie Nr. 1 zu der "Prise de Malakoff". 0, 376 x 0,264 m.
Versailles, Musée national. Inv.-Nr. 384.
Foto: Bardon / Charmasson.

43) Yvon, Adolphe
Studie Nr. 7 zu der "Prise de Malakoff". 0,378 x 0,266 m.
Versailles, Musée national. Inv-Nr. 439.
Foto: Bardon / Charmasson.

44) Yvon, Adolphe
Studie Nr. 15 zu der "Prise de Malakoff". 0,375 x 0, 267 m.
Versailles, Musée national. Inv.-Nr. 474.
Foto: Bardon / Charmasson.

45) Yvon, Adolphe
Studie Nr. 17 zu der "Prise de Malakoff". 0,38 x 264 m.
Versailles, Musée national. Inv.-Nr. 475.
Foto: Bardon / Charmasson.

46) Pils, Isidore
Débarquement des troupes alliées en Crimée. Öl auf Leinw.
1,90 x 3,29 m. Ajaccio, Musée Fesch.
Foto: A. Moretti.

47) Pils, Isidore
Erster Entwurf zu der "Bataille de l'Alma". Öl auf Leinw.
0,61 x 1,00 m. Marseille, Musée Cantini.
Foto: Musée Cantini, Marseille.

48) Pils, Isidore
Drei Soldaten auf einem Sattelwagen. Federzeichnung.
Repro. nach: L. Clément de Ris, Pils, Gazette des Beaux-Arts, 1875, II, S. 482.

49) Pils, Isidore
Brustbild eines Soldaten. Entwurf.
Repro. nach: L. Clément de Ris, Pils, Gazette des Beaux-Arts, 1875, II, S. 483.

50) Pils, Isidore
Soldaten, die ein Geschütz vor sich schieben. Aquarell.
Repro. nach: L. Clément de Ris, Pils, Gazette des Beaux-Arts, 1875, II, S. 487.

51) Pils, Isidore
Brustbild eines Soldaten von hinten. Entwurf.
Repro. nach: L. Clément de Ris, Pils, Gazette des Beaux-Arts, 1875, II, S. 490.

52) Holzschnitt nach Jumel de Noireterre, Valentin
Panorama de la bataille de Traktir.
Repro. nach: L. Noir, Campagne de Crimée, Paris 1869, S. 412-413.

53) Jung, Théodore
Vue générale des attaques de Sébastopol. Aquarell.
Paris, Vincennes, Service historique de l'Armée.
Foto: Bardon / Charmasson.

54) Gobaut, Gaspard
Bataille de l'Alma, de 20 septembre 1854. Aquarell.
Paris, Vincennes, Service historique de l'Armée.
Foto: Bardon / Charmasson.

55) Gobaut, Gaspard
Sébastopol. Vue de siège. Aquarell. Paris, Vincennes,
Service historique de l'Armée.
Foto: Bardon / Charmasson.

56) Jung, Théodore nach einer Zeichnung von Jumel de Noireterre.
Bataille de l'Alma. Attaque des hauteurs de l'Alma.
Aquarell. Paris, Vincennes, Service historique de l'Armée.
Foto: Bardon / Charmasson.

57) Delacroix, Eugène
La Liberté sur les barricade. Öl auf Leinw. 2,59 x 3,25m.
Paris, Louvre.
Repro. nach: Tout l'oeuvre peint de Delacroix, Paris 1975,
Taf. XXVII.

58) David, Jacques-Louis
Die Sabinerinnen. Öl auf Leinw. 3,86 x 5,20m. Paris, Louvre.
Repro. nach: W. Friedlaender, Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Delacroix, Köln 1977, Abb. 6.

59) Gros, Jean-Antoine
Bataille d'Abukir, Ausschnitt.
Öl auf Leinw. 3,65 x 5,00m. Versailles, Musée national.
Repro. nach: A. Gonzales-Palacios, David und die Malerei
zu Zeit Napoleons, München 1975, Abb. 35.

60) David, Jacques-Louis
Der Schwur der Horatier. Öl auf Leinw. 3,30 x 4,27m.
Paris, Louvre.
Repro. nach: W. Friedlaender, Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Delacroix, Köln 1977, Abb. 2.

61) David, Jacques-Louis
Schwur der Heeres auf den Kaiser nach der Verteilung der Adler auf dem Marsfeld in Paris am 5. Dezember 1801. Ausschnitt. Öl auf Leinw. 6,10 x 9,71 m. Versailles, Musée national.
Repro. nach: A. Gonzales-Palacios, David und die Malerei zur Zeit Napoleons, München 1975, Abb. 32.

62) David, Jacques-Louis
Schwur des Heeres auf den Kaiser nach der Verteilung der Adler auf dem Marsfeld in Paris am 5. Dezember 1801. Ausschnitt. Öl auf Leinw. 6,10 x 9,71 m. Versailles, Musée national.
Repro. nach: A. Gonzales-Palacios, David und die Malerei zur Zeit Napoleons, München 1975, Abb. 33.

63) Lebrun, Charles
Le Passage du Granique. Öl auf Leinw. 4,70 x 12,09 m. Paris, Louvre.
Foto: Photographie Bulloz, Paris.

64) Pils, Isidore
Tranchée devant Sébastopol. Öl auf Leinw. 1,35 x 2,20 m. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.
Foto: Musée des Beaux-Arts, Bordeaux.

65) Rigo, Jules
Siège de Sébastopol. Hiver de 1854. Öl auf Leinw. 2,54 x 3,73 m. Versailles, Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux.

66) Protais, Alexandre
Mort du colonel de Brancion. Öl auf Leinw. 1,90 x 2,35 m. Versailles, Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux.

57) Gros, Jean-Antoine
Bonaparte bei der Pestvisitation von Jaffa, Ausschnitt.
Öl auf Leinw. 5,70 x 7,00 m. Paris, Louvre.
Repro. nach: A. Gonzales-Palacios, David und die Malerei
am Hof Napoleons, München 1971, Abb. 40.

58) Meunier, Charles
Napoleon besucht die Insel Lobau am 21. Mai 1809.
Ausschnitt. Öl auf Leinw. 4,17 x 5,29 m. Versailles,
Musée national.
Repro. nach: A. Gonzales-Palacios, David und die Malerei
am Hof Napoleons, München 1971, Abb. 47.

59) Pils, Isidore
Le peintre peignant la bataille de l'Alma dans son
atelier. Aquarell. 0,47 x 0,57 m. Versailles, Musée national.
Inv.-Nr. Dess. 268.
Foto: Dokumentation photographique de la Réunion des
musées nationaux.

70) Yvon, Adolphe
Studie Nr. 6 zu der "Prise de Malakoff", 0,35 x 0,27 m.
Versailles, Musée national. Inv.-Nr. 468.
Foto: Bersoon - Chermasson.

71) Yvon, Adolphe
Studie Nr. 9 zu der "Prise de Malakoff", 0,36 x 0,25 m.
Versailles, Musée national. Inv.-Nr. 470.
Foto: Bersoon - Chermasson.

72) Yvon, Adolphe
Studie Nr. 13 zu der "Prise de Malakoff", 0,37 x 0,25 m.
Versailles, Musée national. Inv.-Nr. 474.
Foto: Bersoon - Chermasson.

73) Yvon, Adolphe
Studie Nr. 30 zu der "Prise de Malakoff", 0,37 x 0,25 m.
Versailles, Musée national. Inv.-Nr. 491.
Foto: Bersoon - Chermasson.

74) Holzschnitt der Imagerie Pellerin.
Chasseurs à pied. (Original: 0,30 x 0,41 m.)
Foto: Postkarte der Imagerie Pellerin, Epinal.

75) Holzschnitt der Imagerie Pellerin.
Régt. du Génie. (Original: 0,30 x 0,41 m.)
Foto: Postkarte der Imagerie Pellerin, Epinal.

76) Holzschnitt der Imagerie Pellerin; koloriert.
Attaque et prise du Mamelon-Vert. 0,233 x 0,344 m.
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes.
Foto: Bibliothèque Nationale, Paris.

77) Lithographie der Imagerie Pellerin.
Attaque et prise du Mamelon-Vert sur les Russes. 0,272 x 0,411 m.
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes.
Foto: Bibliothèque nationale, Paris.

78) Holzschnitt der Imagerie Pellerin.
Bombardement de Sébastopol. 0,324 x 0,558 m.
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes.
Foto: Bibliothèque nationale, Paris.

79) Holzschnitt der Imagerie Pellerin.
Assaut et prise de la tour Malakoff. 0,243 x 0,393 m.
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes.
Foto: Bibliothèque nationale, Paris.

80) Lithographie der Imagerie Pellerin.
Assaut et prise de la tour Malakoff. 0,207 x 0,327 m.
Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes.
Foto: Bibliothèque nationale, Paris.

81) Doré, Gustave
Bataille d'Inkermann. Öl auf Leinw. 4,80 x 5,00 m.
Versailles, Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des musées nationaux.

82) Protais, Alexandre
Le matin avant l'attaque. Öl auf Leinw. 0,49 x 0,80 m.
Chantilly, Musée Condé.
Foto: Photographie Giraudon, Paris.

83) Protais, Alexandre
Le soir après le combat. Öl auf Leinw. 0,49 x 0,80 m.
Chantilly, Musée Condé.
Foto: Photographie Giraudon, Paris.

84) Appert, Eugène
Les Soeurs de charité secourant des blessés. Öl auf Leinw.
2,90 x 3,88 m. Versailles, Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des
musées nationaux.

85) Barrias, Félix
Débarquement de l'armée française à Old-Port.
Öl auf Leinw. 4,80 x 6,00 m. Versailles, Musée national.
Foto: Photographie Bulloz, Paris.

86) Fontaine, Edme
Attaque de la redoute Selinghinsk. Öl auf Leinw. 1,42 x 1,92 m.
Versailles, Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des
musées nationaux.

87) Guet, Edmond
Rentrée des troupes à Paris. Öl auf Leinw. 0,98 x 1,38 m.
Périgueux, Musée du Périgord.
Foto: Photo R. Gauthier, Périgueux.

88) Jumel de Noireterre, Valentin
Bataille de Balaklava. Öl auf Leinw. 1,98 x 5,00 m.
Paris, Musée de l'Armée.
Foto: Musée de l'Armée, Paris.

89) Lami, Eugène
Bataille de l'Alma. Öl auf Leinw. 1,30 x 2,25 m.
Versailles, Musée national.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des
musées nationaux.

90) Tabar, François
Guerre de Crimée, Attaque d'avant-poste. Öl auf Leinw.
0,47 x 0,56 m. Compiègne, Musée du Second Empire.
Foto: Documentation photographique de la Réunion des
musées nationaux.

PHILIPPOTEAUX. Combat de Balaklava, 25 octobre 1854.

A. COUVERCHEL: Combat de Kanghil, 29 septembre 1855.

A. YVON: Prise de la tour Malakoff

A. YVON: La Courtine Malakoff.

Joseph Francis Danby, *Sunset*, 1846.

J. Rigo: Les chirurgiens français pansant les blessés russes á la bataille d' Inkermann.

TABAR: L' Aumônier blessé.

J. PILS. Tranchée devant Sébastopol.

J. RIGO: Siège de Sébastopol. Hiver de 1854.

A. PROTAIS: Mort du colonel de Brancion.

LEBENSLAUF

Am 19. Juli 1946 wurde ich in Paris geboren.
Nach dem Besuch der Grundschule und des Gymnasiums in Versailles begann ich im WS 1966/67 an der Sorbonne in Paris das Studium der Germanistik und Skandinavistik.
Im Oktober 1971 bestand ich die erste Staatsprüfung für das Lehramt an Sekundarschulen in Deutsch mit Nebenfach Skandinavistik (Licence ès Lettres).
Vom WS 1971/72 an studierte ich an der Philipps-Universität Marburg Kunstgeschichte, Germanistik und Geschichte.
Im Mai 1975 entschied ich mich zur Übernahme meines Dissertationsthemas.
Bei den folgenden Dozenten und Professoren besuchte ich während meines Studiums in Marburg Lehrveranstaltungen.
In Kunstgeschichte: Beck, Fischbach, Kiesow, Klotz, Kunst, Warnke.
In Germanistik: Bänsch, Giesenfeld, Mattenklott, Pickerodt, Schuller.
In Geschichte: Beumann, Bog, Jäschke, Klein, K. Krüger, Lerner, Mattern, R. Schmidt, R. Schneider, Seier.

Wiesbaden, den 20.3.1980

A Bardon
(Annie Bardon)